



Master

2017

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

La traducción de la variación lingüística: Análisis comparativo de The Electric Kool-Aid Acid Test de Tom Wolfe y su traducción al español: Ponche de ácido lisérgico

Gonzalez Garcia, Délia

How to cite

GONZALEZ GARCIA, Délia. La traducción de la variación lingüística: Análisis comparativo de The Electric Kool-Aid Acid Test de Tom Wolfe y su traducción al español: Ponche de ácido lisérgico. Master, 2017.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:104265>

Delia Kosset González García

**La traducción de la variación lingüística:
Análisis comparativo de
The Electric Kool-Aid Acid Test
de Tom Wolfe
y su traducción al español:
*Ponche de ácido lisérgico***

Directrice:

Mme Andrea Goin

Jurée:

Mme Marta Villacampa

Mémoire présenté à la Faculté de traduction et d'interprétation, Unité d'espagnol, pour
l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction, mention traduction spécialisée

Université de Genève

Décembre 2017

A mis padres por su apoyo, y por estar,
siempre estar.

A Rob, explorador infatigable,
compañero de aventuras.

Gracias.

J'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Genève et la Faculté de traduction et d'interprétation (notamment la Directive en matière de plagiat des étudiant-e-s, le Règlement d'études des Maîtrises universitaires en traduction et du Certificat complémentaire en traduction de la Faculté de traduction et d'interprétation ainsi que l'Aide-mémoire à l'intention des étudiants préparant un mémoire de Ma en traduction). J'atteste que ce travail est le fruit d'un travail personnel et a été rédigé de manière autonome. Je déclare que toutes les sources d'information utilisées sont citées de manière complète et précise, y compris les sources sur Internet. Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer correctement est constitutif de plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université, passible de sanctions. Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur que le présent travail est original.

Delia Kosset González García
González García Delia Kosset

Genève, le 17 janvier 2018.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
1 CONCEPTO DE VARIACIÓN LINGÜÍSTICA	9
1.1 APORTES DE LA LINGÜÍSTICA	10
1.1.1 COSERIU.....	10
1.1.2 COSERIU.....	10
1.2 APORTES DE LA TRADUCTOLOGÍA.....	11
1.2.1 CATFORD	11
1.2.2 BASIL HATIM E IAN MASON	13
1.2.3 ROSA RABADÁN	15
1.2.4 ROBERTO MAYORAL ASENSIO	18
1.3 VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN	20
1.3.1 DIALECTO GEOGRÁFICO	20
1.3.2 DIALECTO SOCIAL	21
1.3.3 IDIOLECTO.....	22
1.3.4 VARIEDAD ESTÁNDAR.....	23
1.3.5 REGISTRO	24
2 PRESENTACIÓN DE LA CRÓNICA: <i>THE ELECTRIC KOOL-AID ACID</i>	
<i>TEST</i>	25
2.1 EL AUTOR: TOM WOLFE	26
2.2 EL NUEVO PERIODISMO	27
2.3 SINOPSIS.....	29
2.4 PERSONAJES	30
3 JERGA <i>HIP</i> Y <i>PASOTA</i>	34
3.1 JERGA <i>HIP</i>	35
3.2 JERGA <i>PASOTA</i>	36
4 VARIANTE LINGÜÍSTICA EN EL TO.....	37
4.1 SOCIOLECTO JUVENIL.....	37
4.2 DIALECTO GEOGRÁFICO/SOCIAL	38
4.3 IDIOLECTO.....	38
4.4 REGISTRO COLOQUIAL.....	38
4.5 ESTEREOTIPO LINGÜÍSTICO	39
5 EL ESPAÑOL DE MÉXICO	40
6 ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL INGLÉS DE LOS PERSONAJES	42

6.1	TOM WOLFE.....	42
6.2	KEN KESEY.....	43
6.3	VENDEDOR DE GASOLINERA.....	44
6.4	MOUNTAIN GIRL Y VENDEDOR	44
6.5	GOLDEN MOUTH Y AMIGOS.....	44
6.6	PANCHO PILLOW	45
6.7	NEAL CASSADY	45
6.8	SECRET AGENT NUMBER ONE	45
7	ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA OBRA ORIGINAL Y LA TRADUCCIÓN.....	46
7.1	FRAGMENTO 1.....	47
7.2	FRAGMENTO 2.....	52
7.3	FRAGMENTO 3.....	54
7.4	FRAGMENTO 4.....	59
7.5	FRAGMENTO 5.....	64
7.6	FRAGMENTO 6.....	67
7.7	FRAGMENTO 7.....	69
8	CONCLUSIONES.....	79
9	BIBLIOGRAFÍA.....	82
10	WEBGRAFÍA.....	83
	ANEXO 1 – FRAGMENTOS EN INGLÉS DEL TO	85
	ANEXO 2 – FRAGMENTOS EN ESPAÑOL DEL TM.....	96

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge del interés de estudiar las dificultades que plantea la traducción de una obra cuyo lenguaje se aleja del uso estándar. Concretamente, nuestro trabajo se centra en el estudio de la variación lingüística presente en la obra del escritor y periodista norteamericano Tom Wolfe, *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968).

El objetivo de nuestro trabajo consiste en analizar las dificultades que plantea la traducción de la variación lingüística en *The Electric Kool-Aid Acid Test* y en presentar algunas soluciones de traducción. Para lograr nuestro objetivo llevaremos a cabo un estudio comparativo de esta obra con la traducción al español de Jesús Zulaika, *Ponche de ácido lisérgico*, y luego haremos un análisis descriptivo de una selección de siete fragmentos de la obra original.

The Electric Kool-Aid Acid Test se centra principalmente en la vida del escritor Ken Kesey y en su grupo de adeptos, los “Merry Pranksters”, principales representantes del movimiento contracultural que surgió en Estados Unidos en los años sesenta, influenciado por la generación *beat*. La novela hace una descripción detallada de este movimiento, conformado principalmente por jóvenes blancos de clase media disconformes con el Gobierno de su país. Este movimiento se caracterizaba por su postura pacifista con respecto a la guerra de Vietnam, por el consumo de drogas y la liberación sexual.

La transmisión de un texto de esta naturaleza representa, como veremos, un enorme desafío para el traductor. Nuestra reflexión girará en torno a las dificultades que plantea la traducción de la variación lingüística. Concretamente, cómo transmitir las peculiaridades lingüísticas que caracterizan a los personajes de una obra como *The Electric Kool-Aid Acid Test*.

De las dos traducciones existentes hemos elegido *Ponche de ácido lisérgico*, traducida en 1997 por el traductor literario Jesús Zulaika Goicochea y publicada por Anagrama. Hay una traducción anterior, publicada por Ediciones Júcar: *Gaseosa de ácido eléctrico* (1988), traducida por J. M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez. Esta última neutraliza la variación lingüística y no presenta grandes divergencias respecto a la traducción publicada por Anagrama. No nos pareció pertinente incluir otro caso de neutralización del lenguaje.

Nuestro análisis está basado en un corpus cualitativo. Haremos un estudio descriptivo de una selección de siete fragmentos. En los diálogos que allí aparecen, los personajes se alejan de un uso estándar del lenguaje. A partir de los ejemplos podremos identificar cada una de las marcas orales que caracterizan a los personajes en el texto original. Una vez identificados los casos de variación lingüística procederemos a un estudio comparativo entre la obra original y la traducción. La intención del análisis comparativo es observar las técnicas utilizadas por el traductor, confrontarlas con la obra original e identificar posibles divergencias.

En el capítulo uno presentamos el concepto de *variación lingüística* tal como lo definen autores como Coseriu y Catford. Presentaremos asimismo los aportes de la Lingüística y de la Traductología en el campo de la variación. En lo que respecta a los aportes de la Lingüística, nos hemos basado en la obra *Lecciones de lingüística general* (1981 [1973]) de Eugenio Coseriu. En este trabajo, el autor desarrolla el concepto de lengua histórica, así como el de diferencias diatópicas, diastráticas y diafásicas inherentes a la variedad interna de la lengua.

En lo que se refiere a los aportes de la Traductología, examinaremos los trabajos de John C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation* (1965); Basil Hatim e Ian Mason, *Teoría de la traducción: Una aproximación al discurso* (1995 [1990]); Rosa Rabadán, *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español* (1991) y Roberto Mayoral Asensio, *La traducción de la variación lingüística* (1999). Este capítulo nos servirá para fundamentar nuestro análisis y nos guiará para comprender las decisiones del traductor. También resultará útil para fundamentar algunas de nuestras propias propuestas de traducción.

El capítulo dos lo dedicaremos a la contextualización de la obra. Presentaremos al autor, el género literario del nuevo periodismo, una síntesis de la obra, los personajes y las variantes lingüísticas de estos. Esta información nos ayudará a profundizar en la obra original, con el objetivo de analizar la función del texto desde la perspectiva de la traducción, a identificar las variantes relacionadas con el registro lingüístico (Hurtado, 2001: 240) y a entender las decisiones del traductor.

En el capítulo tres presentaremos la jerga *hip* y *pasota* características del movimiento contracultural de los años sesenta y setenta en Estados Unidos y España, respectivamente. Ambas pertenecen a la categoría que hemos identificado como sociolecto juvenil.

En el capítulo cuatro presentaremos la clasificación de la variación lingüística identificada. Dicha categorización se fundamenta en los diferentes trabajos que analizamos en el marco teórico, y la hemos clasificado de la siguiente manera: sociolecto juvenil, dialecto geográfico/social, idiolecto, registro coloquial y estereotipos lingüísticos. Además, detallaremos y fundamentaremos la decisión para dicha clasificación.

El capítulo cinco contiene una breve introducción al español de México, ya que nuestras propuestas de traducción se basan en el español mexicano (que es la variante a la que pertenecemos y con la que nos sentimos identificados). Como la obra que estudiamos ha sido traducida por un traductor español, hemos considerado importante ayudar al lector a entender el léxico argótico y los usos coloquiales que emplearemos.

En el capítulo seis presentamos un análisis descriptivo del inglés de los personajes. Mediante un análisis microtextual detallaremos las características del lenguaje de los personajes a través de la identificación de los marcadores léxicos, sintácticos y fonéticos. De esta manera cada rasgo quedará establecido y el análisis será más preciso.

Por último, en el capítulo siete se lleva a cabo el análisis comparativo entre la obra original y la traducción. En este apartado analizaremos las técnicas de traducción empleadas y realizaremos una comparación con la obra original a fin de identificar las posibles divergencias. En general, nos llama la atención la neutralización de la variante lingüística de todos los personajes. Se transmiten los rasgos léxicos y se mantiene el registro coloquial de los hablantes, pero se neutralizan los marcadores fonéticos y sintácticos. Presentaremos propuestas de traducción en donde se haya empleado una neutralización de los marcadores fonéticos y sintácticos.

1 CONCEPTO DE VARIACIÓN LINGÜÍSTICA

Algunos autores, como Coseriu (1981 [1973]) o Catford (1965), definen la variación lingüística como las diferencias presentes en la variedad interna de la estructura de la lengua. Podemos percatarnos de tales diferencias en la manera de hablar o de expresarse de sus hablantes, es decir, mediante marcas fonéticas, sintácticas, morfológicas o léxicas. Por su parte, Barriga Villanueva (2015) sostiene que la variación es un fenómeno dinámico que surge de un sistema lingüístico “vivo” y, por ende, cambiante. Para ella, la variación dependerá del contexto de cada uno de sus usuarios.

La lengua es un sistema lingüístico heterogéneo. Esta heterogeneidad se manifiesta en las distintas maneras que cada uno de sus hablantes tiene al expresarse. Depende de factores externos como el origen geográfico, social o el estilo individual del hablante. Por ejemplo, el español, uno de los idiomas que más usuarios nativos tiene, se habla oficialmente en 23 países alrededor del mundo, y tan solo en un país como México, con una población de casi 120 millones de habitantes, encontramos decenas de variedades lingüísticas, que van desde el uso de determinada jerga hasta la diversidad de acentos que encontramos a lo largo y ancho del país. Estos cambios pueden deberse a cuestiones históricas, geográficas o socioculturales que ocurren en el proceso evolutivo inherente a la lengua. Autores como Coseriu han conceptualizado los distintos niveles que existen en la lengua como variedades diatópicas, diafásicas o diastráticas (Coseriu, 1981 [1973]: 302-306).

Uno de los campos que, desde hace ya varias décadas, ha puesto énfasis en el estudio de la variación ha sido la Lingüística. Para introducirnos en este campo utilizamos el trabajo de Eugenio Coseriu: *Lecciones de lingüística general* (1981 [1973]).

Dentro de los aportes de la Traductología, empezaremos por analizar el trabajo de J. C. Catford: *A Linguistic Theory of Translation* (1965), en el que estudia la traducción como proceso lingüístico. En esta obra, el autor examina el concepto de *variación lingüística* y propone una clasificación. Nos referiremos luego al estudio de Basil Hatim e Ian Mason, *Teoría de la traducción: Una aproximación al discurso* (1995 [1990]). Para ellos, el usuario y el uso funcionan como categorías de la variación lingüística. Presentaremos asimismo el trabajo de Rosa Rabadán *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español* (1991). Rabadán hace referencia al principio de aceptabilidad por parte del receptor para producir una equivalencia transléctica. En su estudio presenta una categorización de acuerdo a

parámetros sociolingüísticos a la que haremos referencia más adelante. Finalmente, analizaremos la obra de Roberto Mayoral *La traducción de la variación lingüística* (1999). En este trabajo el autor reflexiona acerca de las aportaciones de varios investigadores al estudio de la variación lingüística, desde un enfoque lingüístico, sociolingüístico y traductológico. Mayoral analiza asimismo los distintos tipos de variación y propone sus propios fundamentos teóricos.

1.1 APORTES DE LA LINGÜÍSTICA

1.1.2 COSERIU

En su obra *Lecciones de lingüística general* (1981 [1973]), Eugenio Coseriu define la variación lingüística como una serie de diferencias que se originan debido a la variedad interna que existe en la lengua histórica (1981 [1973]: 302-306). Para él, la lengua histórica es una “lengua que se ha constituido históricamente como una unidad ideal e identificada como tal por sus propios hablantes y por los hablantes de otras lenguas” (1981 [1973]: 302). Esta lengua histórica “presenta siempre variedad interna” (Coseriu, 1981[1973]: 303). La expresión variedad interna alude a una serie de diferencias que para Coseriu son de tres tipos fundamentales:

- diatópicas (diferencias geográficas);
- diastráticas (diferencias socioculturales); y
- diafásicas (diferencias de registro).

En este mismo sentido, la lengua histórica es un conjunto de dialectos, niveles y estilos de lengua, es decir, es un *diasistema* (Coseriu, 1981 [1973]: 306). Coseriu afirma que la lengua histórica no puede considerarse como un solo sistema lingüístico homogéneo, sino que está compuesto por varios sistemas lingüísticos (dialectos) que, no obstante, se podrían considerar casi homogéneos si se les analiza desde una sola perspectiva o desde un solo nivel o, lo que Coseriu denomina *lengua funcional* (1981 [1973]: 308).

En el capítulo X de la misma obra, Coseriu propone que al traducir se debe tomar en cuenta la función del texto original (TO), así como la que tendría en la cultura de llegada y, en determinadas situaciones, se deberá optar por una adaptación:

“[...] al traducir, debemos preguntarnos qué y cómo se diría en la misma situación en la otra lengua, o, mejor, en la otra comunidad lingüística, caracterizada, entre

otras cosas, también por tradiciones culturales distintas de las nuestras”. (Coseriu, 1981 [1973]: 281)

Al analizar a Coseriu podemos darnos cuenta de la gran influencia que la Lingüística ha tenido en la Traductología y lo mucho que ha servido para dar origen a los abundantes estudios que existen sobre la variación lingüística. Gracias a ello, se ha podido profundizar aún más en el análisis de la misma. Cabe mencionar que, dentro del marco lingüístico, el análisis de la variación lingüística está dirigido al estudio de la fonética, la morfología, la sintaxis o el léxico. Estudios como los de J. C. Catford, Rosa Rabadán, Hatim y Mason y Mayoral Asensio nos serán de gran utilidad para abordar el tema desde la perspectiva de la Traductología. Cabe señalar que solo hemos incluido las categorías que se relacionan con nuestro análisis de traducción.

1.2 APORTES DE LA TRADUCTOLOGÍA

1.2.1 CATFORD

John C. Catford, en su obra *A Linguistic Theory of Translation* (1965), sostiene que la lengua es un sistema lingüístico extenso y heterogéneo:

“The concept of a ‘whole language’ is not operationally useful for many linguistic purposes, descriptive, comparative and pedagogical. It is, therefore, desirable to have a framework of categories for the classification of ‘sub-languages’, or *varieties* within a total language; that is, *idiolects*, *dialects*, *registers*, *styles* and *modes*”.

(Catford, 1965: 83)

Con el objetivo de estudiar dicho sistema lingüístico, Catford considera que es posible describirlo desde el punto de vista gramatical, léxico, fonológico e, incluso, grafológico. La variedad lingüística está compuesta por un subconjunto de numerosas características asociadas a un contexto sociosituacional que puede variar. También plantea que, dentro del contexto situacional de la lengua, existirán siempre tres constantes: el emisor, el receptor y el medio. Las variedades presentan diferencias que, para él, pueden dividirse en permanentes y temporales. Las cualidades permanentes están asociadas al emisor, y las temporales, están presentes tanto en el emisor como en el receptor (Catford, 1965: 84-85).

Características permanentes en el emisor

- **Idiolecto:** esta variedad presenta características asociadas a la identidad del emisor, por ejemplo, repetición de ciertas unidades léxicas. El idiolecto del usuario puede presentar rasgos lingüísticos asociados a diferentes orígenes geográficos, socioculturales, etc. Es una variedad que puede cambiar constantemente a lo largo de la vida del usuario (Catford, 1965: 84-86).
- **Dialecto:** es una variedad que indica la procedencia geográfica, social o de algún periodo en el tiempo del emisor (Catford, 1965: 85).
- **Dialecto geográfico:** esta variedad está relacionada exclusivamente con la procedencia geográfica del emisor. Este dialecto puede asociarse a un país o una región (Catford, 1965: 85).
- **Dialecto social:** esta variedad está marcada por el estatus social del emisor (Catford, 1965: 85).

Características temporales en el emisor y receptor

- **Registro:** cambia dependiendo del contexto en el que el emisor se vea involucrado, por lo que su lenguaje cambiará de acuerdo a la situación (Catford, 1965: 85).
- **Estilo:** a diferencia del registro, varía en cuanto al perfil y número de receptores, además de la relación que el emisor guarde con ellos. El lenguaje situacional puede ser formal, coloquial o íntimo, dependiendo del contexto (Catford, 1965: 85).
- **Modo:** este hace referencia al medio comunicacional, es decir, si el emisor se comunica por lenguaje hablado o escrito (Catford, 1965: 85).

Catford señala que su clasificación no es exhaustiva y que es posible agregar subdivisiones o incluso fusionar algunas de ellas. Añade que las variedades dentro de una lengua tienen rasgos similares que forman un núcleo en común, en cuanto a formas gramaticales, léxicas y fonéticas; aunque, dentro de ese núcleo, cada variedad tiene sus propios marcadores, los cuales pueden presentarse en cualquier nivel, ya sea fonético, fonológico, grafológico, gramático o léxico. Además, agrega que dentro del dialecto, existe una variedad estándar que, al menos en su forma escrita, no presenta marcadores (Catford, 1965: 85-86).

1.2.2 BASIL HATIM E IAN MASON

Hatim y Mason en su obra *Teoría de la traducción: Una aproximación al discurso* (1995 [1990]), coinciden con Catford (1965) en el concepto de lengua y en la necesidad de establecer una categorización que tome en cuenta la variedad interna. Para ellos existen varias posibilidades para establecer la existencia de variación en el uso lingüístico: “el medio a través del cual se transmite el lenguaje (fónico, gráfico), su modelado formal (ordenamiento léxico y gramatical) y su significación situacional (rasgos extralingüísticos de relevancia)” (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 56).

Para la descripción de la variación lingüística se apoyan en el marco propuesto por Halliday, McIntosh y Stevens (1964). Para Hatim y Mason, habría dos dimensiones. Por un lado, la dimensión relacionada con el usuario (quién o qué es el emisor). La variedad del usuario se denomina dialecto y presenta diferencias, principalmente fónicas, en cada uno de los hablantes y en cualquier nivel. Y, por otro, el uso que el usuario le da al lenguaje se conoce como registro. Este presenta diferencias gramaticales y léxicas, y variará dependiendo del contexto y de los receptores (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 56).

Hatim y Mason proponen dos clasificaciones, una relacionada con el usuario (dialecto geográfico, temporal, social, estándar e idiolectal), y la otra, con el uso (registros):

Clasificación de la variación relacionada con el usuario

Dialecto geográfico

De acuerdo con Hatim y Mason, existen algunas ideas equivocadas con respecto a los motivos que dan origen a las diferencias entre los dialectos geográficos. Por una parte, estas no siempre están limitadas por cuestiones lingüísticas, sino que también podrían deberse a cuestiones políticas o culturales. Y, por otra, se cree que una sola variedad cubre toda el área a la que se le asocia:

“[...] La dinámica de la variación geográfica es demasiado compleja para permitir cómodos encasillamientos: la noción de un *continuum* con los inevitables solapamientos se hace necesaria para una mejor comprensión no solo de la variación geográfica, sino de los otros tipos de dialecto. [...]”.

(Hatim y Mason, 1995 [1990]: 57)

Dialecto social

Al igual que los dialectos geográficos y temporales, los dialectos sociales también se ven reflejados en el habla y, de acuerdo con Hatim y Mason, “surgen como consecuencia de la estratificación social en el seno de la comunidad del habla” (1995 [1990]: 60).

Dialecto estándar

Los autores sostienen que “La gama de inteligibilidad se define con arreglo a la distinción entre «estándar» y «no estándar». Aunque lo estándar es una función de prestigio, igual que el dialecto social, no debe creerse que implica juicio de valor alguno [...]”. (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 60).

Para ellos “un determinado estándar” se ve influido por causas como la educación o los medios de comunicación, y no porque exista un mayor número de usuarios (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 60).

Idiolecto

Para Hatim y Mason, el idiolecto muestra “la individualidad del usuario del texto” (1995 [1990]: 61). En él existen marcadores que muestran claramente el solapamiento entre las distintas variedades (geográficas, temporales, sociales, etc.). El idiolecto se percibe en “expresiones preferidas, pronunciaciones diferentes de determinadas palabras, tendencia a emplear en exceso algunas estructuras sintácticas [...]” (1995 [1990]): 61).

Clasificación de la variación relacionada con el uso

Registro

Los autores definen registro como el tipo de variedad que se distingue conforme a una situación dada y al lenguaje que en ella se usa. Dentro del registro se distinguen tres tipos de variación: campo del discurso, modalidad del discurso y tenor del discurso (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 64-65). Cabe destacar la similitud que estas tres características guardan con las propuestas por Catford (registro, estilo y modo). Aunque las presentadas por Hatim y Mason se basan en las de Gregory y Carroll (1973).

- Campo del discurso: el campo está caracterizado por la variedad de temas que puede contener la situación comunicativa. Los autores hacen hincapié en la diferencia entre el asunto tratado y el campo. De esta diferencia se pueden desprender dos tipos de situaciones, una donde “[...] por ejemplo, el discurso

político, como campo, puede versar sobre orden público, política fiscal o asuntos exteriores [...]” (1995 [1990]: 67) u otra donde se haga uso de un lenguaje informal para una determinada situación comunicativa.

- Modalidad del discurso: “[...] medio a través del cual se produce la actividad lingüística y es manifestación de la naturaleza del código lingüístico empleado [...]” (1995 [1990]: 67). Sostienen que dentro del medio para la situación comunicativa también se deben tomar en cuenta las situaciones de todo tipo, por ejemplo, una conversación telefónica.
- Tenor del discurso: es la relación entre el hablante y el oyente (lenguaje formal, íntimo, respetuoso, etc.). Distinguen entre las diversas categorías de la situación comunicativa, que puede variar desde lo formal hasta lo informal. Y, estas, habrá que considerarlas como “[...] categorías continuas, esto es, no discretas [...]” (1995 [1990]: 69), es decir, categorías en las que los límites podrían ser difusos o no estar bien definidos.

Los autores son conscientes del solapamiento que presentan las tres variables, debido a su interdependencia. Así, “[...] un nivel determinado de formalidad (tenor) favorece y es favorecido por un alto nivel de tecnicismo (campo) en un canal de comunicación apropiado (modalidad) [...]” (1995 [1990]: 69).

1.2.3 ROSA RABADÁN

En su obra *Equivalencia y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español* (1991), Rabadán propone un análisis enfocado en la cadena comunicativa traductor-receptor meta (RM) del proceso de traducción. Afirma que para que la cadena comunicativa tenga lugar debe existir la aceptabilidad por parte de los usuarios, los cuales pertenecen a una audiencia de un polisistema meta. Señala que su análisis está compuesto por diversos estudios de autores como Gregory y Carroll (1978), Trudgill (1974), Crystal y Davy (1969) y Larson (1984); y está basado en parámetros sociolingüísticos con vistas a la traducción, en donde incluye, exclusivamente, la comunicación escrita (Rabadán, 1991: 79-81). Rabadán evita utilizar el término dialecto para referirse a la variedad intralingüística que no sea la de origen geográfico, porque “en castellano el uso de la misma denominación para las variantes sociales y diacrónicas podría dar lugar a confusiones” (1991: 81). Tampoco incluye las nociones de tenor ni de registro de Gregory y Carroll (1978), “por entender que ambos están representados en

los parámetros que utilizamos y que no son decisivos en la acotación del *marco de negociabilidad* del proceso traductor” (1991: 81).

La categorización de la variación lingüística propuesta por Rabadán está basada en aspectos sociolingüísticos. También incluye categorías como la religión, la raza, el sexo y la edad. En nuestra opinión, no creemos que las categorías de sexo y raza influyan en la manera de hablar de una persona, sino que las variaciones se deben a cuestiones socioculturales, como lo afirma más adelante Rabadán. La autora también presenta categorías para campo y tecnolecto. Sin embargo, no las hemos incluido pues están relacionadas con un campo especializado en el cual se emplea un lenguaje técnico, es decir, con una terminología específica. Más adelante, retomaremos algunos puntos referentes al marco de negociabilidad del proceso traductor. A continuación, presentamos algunas de las categorías propuestas por Rabadán, quien considera que su clasificación funciona solamente como hipótesis de trabajo (Rabadán, 1991: 81).

Sociolecto

Según Rabadán, el sociolecto es un indicador de un uso divergente en lo que se considera norma estándar dentro del *continuum* social. Sin embargo, señala que los límites entre los grupos sociales son difusos, por ello considera que se trata, más bien, de zonas de transición entre sociolectos. Dentro de esos límites, la función socioeconómica, cultural, la ocupación, entre otros, forman parte de los parámetros que separan esas diferencias, ya que estarán reflejadas en la manera de expresarse de sus usuarios (Rabadán, 1991: 81-82).

Uso estándar

Según la autora, el uso estándar es una variedad superpuesta que, por lo general, es considerada como representativa de la clase dominante y como la forma “correcta” del uso de la lengua. Por ello se ha convertido en norma para los usuarios (Rabadán, 1991: 83). Sin embargo, no la considera una variedad más dentro de la estructura de la lengua en una comunidad dada, “sino que funciona como *koiné* que atraviesa las fronteras o espacios de transición impuestos por la estructura social [...]” (1991: 83). Añade que es la variedad que debería de interesar al traductor, ya que toca a más lectores potenciales por el grado de accesibilidad y de inteligibilidad que esta supone. Señala también que en la lengua española existen instituciones encargadas de dictar la variedad estándar y de decidir cuál es su uso correcto.

Raza y sexo

Para Rabadán, la raza o el sexo de los hablantes, indudablemente, no es un factor que influya en la manera de hablar de estos, sino que es “la interacción social de los sujetos y no la biología lo que determina qué tipo de comportamiento lingüístico se adquiere [...]” (1991: 86). Por consiguiente, es el resultado de esa interacción la que puede reflejarse en las distintas variaciones de una comunidad lingüística.

Edad

De acuerdo con Rabadán, la edad de los receptores es uno de los elementos característicos de un sociolecto, y esto es lo que más debe interesar al traductor. La edad es un factor que debe tomarse en cuenta a la hora de traducir, ya que en algunas obras cuyos receptores meta son jóvenes, la finalidad no será la misma que cuando se trate de un texto cuyos receptores meta sean adultos. Por ejemplo, de acuerdo con la autora, en la versión de los textos juveniles, el mensaje principal de la obra puede cambiar y tornarse, más bien, anecdótico. Además, suelen incorporar soportes extralingüísticos, como dibujos que facilitan la comprensión (Rabadán, 1991: 88-89). En cambio, en los textos cuyos receptores meta son adultos, el objetivo principal es hacer llegar el mensaje central de la obra, por lo que “[...] la manipulación del material es menor [...]” (1991: 89).

Dialecto

Para Rabadán, no existe un criterio claro que permita definir el dialecto y separarlo del concepto general de la lengua, por ello admite que: “[...] una variante de una lengua dada es dialecto respecto a lo aceptado como norma estándar, mientras que la forma de prestigio es considerada dialecto por los usuarios de una variante determinada [...]” (Rabadán, 1991: 111).

Señala que existen características dialectales en los diferentes usuarios de una misma lengua, cuyas diferencias se deben a factores geográficos (Rabadán, 1991: 95). No obstante, sostiene que el objetivo de su estudio no es clasificar y estudiar las variedades dialectales, debido a la dificultad que ello conlleva, el interés de dicho análisis recae en “[...] lograr una solución transléctica satisfactoria [...]” (1991: 95).

Medios y modos textuales

La autora distingue entre tres tipos de medios materiales que son: sonido, grafía e imagen. De estos se desprenden los modos textuales primarios: textos orales inmediatos,

textos escritos y textos icónicos, respectivamente (Rabadán, 1991: 99-100). No obstante, en el contexto de la traducción, la diferencia entre los textos con fines orales inmediatos y los textos escritos reside en que el primero presentará signos de espontaneidad, mientras que el segundo obedece:

“[...] a un comportamiento lingüístico pensado de antemano en un *marco de negociabilidad* privado, es decir, carecen de la marca [+ espontaneidad]. Textos tales como conferencias, ciertas obras dramáticas o discursos, pertenecen a esta clase, ya que han sido escritos para ser hablados [...]”.

(Rabadán, 1991: 100)

El tercer modo primario que encontramos son los textos icónicos. Estos no precisan traducción, pues están constituidos por imágenes. Finalmente, cabe destacar que para nuestro análisis nos interesan los parámetros relativos a los textos escritos, ya que nuestro análisis se basa en una obra literaria.

1.2.4 ROBERTO MAYORAL ASENSIO

Mayoral en su obra *La traducción de la variación lingüística* (1999) realiza un estudio exhaustivo de los diversos trabajos que abordan la variación lingüística desde la perspectiva de la Lingüística, la Sociolingüística y la Traductología. En su obra nos presenta cómo, a nivel histórico, la variación lingüística y su relación con factores extralingüísticos ha seguido dos líneas de trabajo. Por un lado, se han llevado a cabo estudios desde el campo de la Lingüística, donde se la analiza como parte de un sistema lingüístico, es decir, se realiza un análisis de descripción de la lengua o de contraste entre lenguas. Por otro lado, en las obras fruto de la Sociolingüística, además de estudiar la variación como parte de un sistema lingüístico, se añade la perspectiva de los usuarios, es decir, de la relación entre los grupos sociales y el uso de la lengua (Mayoral, 1999: 101-102).

Para Mayoral, los abundantes estudios relacionados con la traducción de la variación no presentan una propuesta universalmente aceptada ni tampoco soluciones claras para la dificultad presente en el proceso de traducción. Cree más bien que “[...] este campo ha sido el reino de la indefinición, la incoherencia y la confusión terminológica y conceptual” (1999: 101). Señala que este problema puede deberse a “[...] la adopción indiscriminada de datos de la lingüística y de la sociolingüística en el campo de la traducción” (1999: 101). Sin embargo, en la Traductología se estudia el proceso de

la traducción, por lo que se toma en cuenta el proceso comunicativo entre el texto origen (TO) y el texto meta (TM), además del encargo de traducción (1999: 101). Por ello, cree que “[...] el uso de datos de la lingüística en el estudio de la traducción debiera hacerse pues de forma selectiva, buscando la pertinencia” (1999: 101).

Mayoral estudia las diferentes categorizaciones propuestas por los diversos autores, pero el autor no propone una clasificación propia para la variación lingüística, más bien opina que existen parámetros que permiten su identificación:

“[...] resulta difícil separar tajantemente dimensiones como la posición social, la económica y la educativa, pues en general coincidirán sus niveles y, en lo lingüístico, sus manifestaciones tienden a ser únicas y a materializarse como niveles de lengua más o menos cultos [...]”.

(Mayoral, 1999: 111-112)

No obstante, el autor cree que: “[...] la categoría de idiolecto podría ser la única útil como herramienta de caracterización de la variación lingüística [...]” (1999: 109). Creemos que es difícil separar tajantemente las distintas variedades, ya que en un individuo se pueden solapar variedades geográficas, sociales o diacrónicas. Mayoral sostiene que las definiciones propuestas por algunos de los autores que analiza en su obra son algunas veces contradictorias: “Las vacilaciones entre su consideración como variedad relacionada con el uso –carácter voluntario– o el usuario –carácter involuntario– muestran el escaso fundamento de esta distinción, al menos en lo que se refiere al proceso de la traducción. [...]” (1999: 109). Para él no hay forma de saber cuándo las características de esta categoría son voluntarias o no (Mayoral, 1999: 109). Mayoral considera que la distinción entre *uso* y *usuarios* no es pertinente ya que:

“Desde el punto de vista del estudio del proceso de traducción, la distinción no parece útil por cuanto variaciones que tradicionalmente se atribuyen al usuario *también* pueden responder a un uso voluntario a favor de una intención comunicativa: el dialecto puede utilizarse de forma involuntaria o deliberada (para crear un determinado clima en las relaciones entre interlocutores) [...]”.

(Mayoral, 1999: 125)

En síntesis, observamos similitudes en el concepto de variación lingüística entre las propuestas de Coseriu (1981 [1973]), J. C. Catford (1965) y Hatim y Mason (1995 [1990]). Todos ellos consideran la variación lingüística como una variedad interna de la

lengua, como una variedad de lengua o como una sublengua. Quizá esto se deba a que el enfoque de Catford (1965) y Hatim y Mason (1995 [1990]) es próximo a la Lingüística. Cabe destacar que existen similitudes entre algunos parámetros clasificadores, aunque con denominaciones distintas. Por ejemplo, todos los autores coinciden en que existe una *variedad estándar o uso estándar o dialecto estándar*.

Las propuestas de Catford (1965), Hatim y Mason (1995 [1990]) y Rabadán (1991) nos han servido para analizar la variación lingüística en nuestro trabajo. La obra de Mayoral (1999), por su parte, nos ha sido de gran ayuda para observar con espíritu crítico hasta dónde pueden ser de utilidad tales clasificaciones e interpretaciones.

1.3 VARIACIÓN LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN

En este apartado, presentaremos de forma sistemática las propuestas traductológicas de los autores que hemos estudiado en el apartado anterior. Para ello, hemos elegido la clasificación de Hatim y Mason (1995 [1990]), porque es la que nos ha parecido más pertinente. Con todo, nos proponemos analizar cada una de estas propuestas para fundamentar nuestra propia clasificación.

Como hemos expuesto a lo largo de esta breve presentación teórica, la variación lingüística presenta dificultades a nivel conceptual y de delimitación. A continuación veremos, además, que no existen simples recetas para solucionar problemas de traducción y que cada autor tiene su propia postura.

1.3.1 DIALECTO GEOGRÁFICO

Catford (1965) sostiene que es posible encontrar una equivalencia del texto origen hacia el texto meta. Según él, en la mayoría de las lenguas existe un dialecto estándar o literario (no marcado). Por consiguiente, un dialecto no marcado en el TO tendrá un equivalente en el TM. Aunque, si esto no fuera posible, el traductor podría seleccionar algún otro dialecto o crear un nuevo dialecto literario en el TM (Catford, 1965: 87). Para el autor, los textos marcados por dialecto también podrían tener un equivalente hacia el TM: “Translation equivalence [...] depends on relationship of SL and TL text to 'the same' substance; for total translation, this is situation substance [...]” (1965: 87). Por ello, aunque cada una de las lenguas contenga sus propios marcadores (fonológicos o grafológicos u otros), lo que debe de tomarse en cuenta es la función que ejercen esas marcas dentro del texto, así como el contenido del texto (Catford, 1965: 87-88).

Hatim y Mason (1995 [1990]) sostienen que para el traductor resulta esencial ser consciente de la variación geográfica, así como de sus implicaciones ideológicas y políticas. Subrayan el inevitable problema que reside en la selección de un dialecto en concreto para la traducción del TO, debido a la dificultad que existe en encontrar una equivalencia dialectal (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 57-58). Sin embargo, no ofrecen soluciones para esta dificultad, sino que se limitan a enunciar las desventajas que acarrearía optar por una decisión u otra:

“[...] Si traducimos el dialecto del texto original por la norma culta estándar de la lengua de llegada, la desventaja es que se perderán los especiales efectos pretendidos en el original; mientras que, si optamos por traducir un dialecto por otro, correremos el riesgo de crear efectos distintos de los pretendidos [...]”.

(Hatim y Mason, 1995 [1990]: 58)

Para Rabadán (1991) la utilización de elementos dialectales en el texto literario original pueden ser aplicados para caracterizar a determinados personajes; y la reproducción de estos en la lengua meta se enfrenta con serias limitaciones, debido a que sería imposible reproducir los mismos elementos connotativos. Por ello, lo que debe interesar al traductor, en el proceso de traducción, es el grado de aceptabilidad del receptor meta. Rabadán afirma que “las limitaciones a la expresión de la *equivalencia* son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de «equivalentes funcionales» en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable.” (Rabadán, 1991: 97).

Añade que existen otros recursos que gozan de gran aceptabilidad entre los receptores meta, como traducir a la variedad estándar de la lengua o añadirle coletillas como “dijo en dialecto” (Rabadán, 1991: 97).

1.3.2 DIALECTO SOCIAL

Catford (1965) clasifica el dialecto como una variedad de lengua marcada por características formales o de sustancia que dan cuenta de la procedencia del emisor o emisores en cualquiera de las tres dimensiones: espacio, tiempo y clase social (Catford, 1965: 86). Por ello, el autor no propone soluciones de traducción de acuerdo a una u otra dimensión. Sin embargo, cuando el TO está marcado, habrá que transmitir esas marcas en el TM, puesto que lo que interesa es comunicar la esencia del texto.

Hatim y Mason (1995 [1990]) sostienen que, en el proceso de traducción, el dialecto social, al igual que otro tipo de dialectos, representa para el traductor un posible

problema de comprensión, además de las implicaciones ideológicas, políticas y sociales que ello conlleva (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 60). Los autores señalan la disyuntiva que existe entre llevar a cabo los principios de equivalencia que exigen del traductor transmitir “[...] todo el impacto del dialecto social, incluida toda la fuerza discursiva que éste pueda acarrear. [...]” (1995 [1990]: 60) o neutralizar el dialecto social para asegurar la comprensión por parte del receptor. Dan como ejemplo la labor que ejercen los intérpretes consecutivos en el contexto jurídico:

“[...] los intérpretes consecutivos que trabajan con interlocutores de posición social muy distinta (por ejemplo, con el abogado y el inculcado) se sienten inclinados a neutralizar el dialecto social, al ir traduciendo, para asegurar la mutua comprensión y evitar que se produzcan situaciones de falsa diferencia [...]”.

(Hatim y Mason, 1995 [1990]: 60)

No obstante, más adelante, sostienen que es posible reflejar la situación social del sujeto no solo colocando rasgos fonológicos, sino mediante cambios deliberados en la variación estándar de la lengua de llegada, como rasgos gramaticales o léxicos. Esta solución también sería válida para el dialecto geográfico u otros (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 61).

Rabadán (1991) denomina *sociolecto* al dialecto social. Para la autora, no existe equivalencia posible entre polisistemas, tanto a nivel lingüístico como cultural:

“[...] la utilización de códigos sociales restringidos es muy peligrosa, tanto como la de los dialectos geográficos, pues es evidente que las diferentes estructuras sociales de ambos polisistemas no permiten un espacio de maniobra equiparable. Además, los textos literarios suelen presentar variedades que, si bien pueden calificarse de sociales, siempre tienen algún rasgo dialectal asociado a un área geográfica, y este tipo de transposición no es satisfactoria ni aceptable”.

(Rabadán, 1991: 83-84)

1.3.3 IDIOLECTO

De acuerdo con Catford (1965), en el proceso de traducción el traductor deberá de sopesar la importancia de los rasgos idiolectales del usuario del texto, ya que no siempre representan un rasgo trascendente en el TO. Por consiguiente, si esos rasgos son representativos del individuo en cuestión, el traductor deberá transmitir esa información en el TM (1965: 86).

Hatim y Mason (1995 [1990]) señalan que el uso idiolectal que uno hace del lenguaje no solo está ligado a la elección de cualquiera de los dialectos de su elección, sino también al propósito del acto del habla y la significación sociocultural que conlleva (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 62).

Rabadán (1991) no incluye dentro de su clasificación el idiolecto, solo hace mención de ello cuando habla sobre el proceso de traducción, donde sugiere que en una situación ideal la variedad superpuesta debería ser el idiolecto del traductor (Rabadán, 1991: 83).

Para Mayoral (1999), el idiolecto no influye en la toma de decisiones sobre la manera en que se debe traducir:

“[...] En la traducción, a la hora de decidir cómo trasladar la forma de hablar de cada personaje en cada momento y en cada situación, no influye en esta consideración y no se traduce de forma diferente dependiendo de la voluntariedad o no [...]”.

(Mayoral, 1999: 109)

1.3.4 VARIEDAD ESTÁNDAR

Según Catford (1965), el dialecto estándar no presenta mayores dificultades a la hora de traducir: “[...] for most major languages there is a ‘standard’ or ‘literary’ dialect which may be regarded as unmarked. [...]” (Catford, 1965: 87). Por lo que se podría traducir del TO al TM en dialecto estándar.

Para Hatim y Mason (1995 [1990]) y Rosa Rabadán (1991) el dialecto estándar se considera como la forma correcta de hablar en una comunidad lingüística, ya sea porque se ha instalado por factores educativos o por los medios de comunicación (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 60). Para Rabadán, esta variedad funciona como código complejo que se ha establecido como norma para los hablantes, regida por una autoridad lingüística (Rabadán, 1991: 82-84).

Hatim y Mason (1995 [1990]) consideran que cuando no es posible comunicar enteramente los rasgos de un dialecto se puede optar por traducir a la variedad estándar alterando deliberadamente el léxico o la gramática para reflejar que el usuario pertenece a un determinado estrato social o a una determinada región (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 61).

1.3.5 REGISTRO

El registro está condicionado por una situación comunicativa concreta. Por consiguiente, el proceso cognitivo del usuario tomará en cuenta los parámetros de campo (el tema tratado), modalidad (a través de qué vehículo realizará la comunicación, oral o escrito) y tenor (qué tipo de lenguaje utilizará, ¿formal o informal?) para adecuarse al contexto comunicativo (Hatim y Mason, 1995 [1990]). Catford (1965) denomina esos parámetros como *registro*, *estilo* y *modo*. Para él, se produce intraducibilidad cuando no existe un equivalente del registro o del estilo en el TM. Sin embargo, habría que transmitir las características estilísticas que sean relevantes (Catford, 1965: 90-91). Hatim y Mason (1995 [1990]) sostienen que el campo del discurso “[...] les puede plantear problemas si trabajan desde lenguas que, como el inglés, han desarrollado una cultura científica y técnica [...]” (1995 [1990]: 67). En cuanto a la modalidad, los autores sostienen que los diferentes tipos de modalidad son, con frecuencia, inadecuadamente reproducidos en el TM (Hatim y Mason, 1995 [1990]: 68). En lo que respecta al tenor, creen que esta variación “[...] resulta relevante a la hora de traducir a lenguas culturalmente alejadas entre sí [...]” (1995 [1990]: 69), ya que podría darse el caso en el que se deban hacer continuos cambios de tenor. El traductor o intérprete deberá ser consciente de tales cambios.

Rabadán (1991) solo incluye los parámetros de *medio* y *modo textuales*, para los cuales propone la siguiente clasificación:

MEDIO/MODO	SONIDO	GRAFÍA	IMAGEN
MODO PRIMARIO	TEXTOS ORALES INMEDIATOS	TEXTOS ESCRITOS	TEXTOS ICÓNICOS
MODO COMPLEJO	TEXTOS DE RECEPCIÓN ORAL MEDIATA	TEXTOS DE RECEPCIÓN VISUAL MEDIATA	
	TEXTOS CINEMATOGRAFÍCOS		

(Rabadán, 1991: 101)

Mayoral (1999) considera como parámetro definitorio el tema y los demás como secundarios. Aunque estima que el medio también podría formar parte, pero solo en un

contexto especializado, y añade que podría considerarse más bien como un parámetro situacional. En lo que respecta a la comunicación oral cree que “no define por sí sola una forma de hablar pues el tema, los interlocutores, el género o el vehículo pueden llegar a ser al menos igual de decisivos para definir una única manera de hablar determinada” (Mayoral, 1999: 111).

En resumen, las diferentes propuestas de traducción de la variación lingüística son bastante diversas, varían desde seleccionar un dialecto de la lengua meta para recrear el efecto estimado por el autor, hasta neutralizarlo y no transmitir esa información, puesto que no existe equivalencia posible y elegir una variante en la lengua de llegada daría un efecto poco natural en el TM. Podríamos resumir tales propuestas de la siguiente manera:

- selección de algún otro dialecto en el TM o creación de un dialecto literario, incluso si no existe equivalencia;
- inclusión de rasgos gramaticales, morfológicos o léxicos con el fin de recrear la intención del autor;
- uso de coletillas tipo “dijo en dialecto”;
- neutralización, es decir, no transmitir los marcadores y traducir hacia la variedad estándar.

Creemos que cualquier texto que presente fragmentos escritos en dialecto, ya sea de carácter geográfico, social o diacrónico tendrá que ser tomado en cuenta, y habrá que analizar la función de tales marcadores y sopesar su propósito dentro del texto. Si el autor ha introducido marcas de comicidad o dramatismo, es porque existe una intención deliberada y, por lo tanto, habrá que transmitirlos. Y, aunque no sea posible encontrar una equivalencia de traducción, los marcadores del TO deberán transmitirse de alguna manera, desde luego, teniendo en cuenta la aceptabilidad por parte del receptor. En el caso contrario, se produce una pérdida del conocimiento cultural que transmite el original.

2 PRESENTACIÓN DE LA CRÓNICA: *THE ELECTRIC KOOL-AID ACID TEST*

En este capítulo daremos inicio a la contextualización de la obra antes de abordar el estudio comparativo entre el texto original y la traducción. Coincidimos con Hurtado Albir (2001) en que la invariable traductora se sitúa en el ámbito textual y contextual:

“[...] en la configuración del sentido intervienen diversos elementos. Cabe considerar en primer lugar la función prioritaria del texto en que se inserta la unidad de traducción y el género textual a que pertenece ese texto. Intervienen, también, toda una serie de variables relacionadas con el registro lingüístico: el campo, modo y tono textual (dimensiones de uso) y el dialecto geográfico, social, temporal, etc. (dimensiones de usuario) [...]”.

(Hurtado, 2001: 240)

Por ello, consideramos que es importante situar brevemente a Tom Wolfe y explicitar el género al que pertenece *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Este marco nos ayudará a entender las posibles decisiones del traductor, y facilitará la lectura de nuestro trabajo.

2.1 EL AUTOR: TOM WOLFE

Thomas Kennerly Wolfe, Jr. nació en 1930 en Richmond, Virginia (Estados Unidos). En 1951 se graduó en la Universidad de Washington y Lee, y en 1957 obtuvo un doctorado en Estudios Americanos de la Universidad de Yale, aunque un año antes de graduarse ya había iniciado su carrera como periodista para el diario *Springfield Union*. En 1960 comenzó a trabajar para *The Washington Post* como corresponsal de América Latina durante seis meses. Durante este periodo cubrió la Revolución cubana, cuyo reportaje fue galardonado por el Washington Newspaper Guild en 1961.

En 1962 se mudó a Nueva York donde comenzó a trabajar para el periódico *The New York Herald Tribune*. Al mismo tiempo que se desempeñaba como reportero, completó su primer libro: *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, una colección de artículos acerca de los años sesenta escritos para las revistas *Esquire* y *New York Magazine*, publicado en 1965. Esta obra se convirtió en un *best seller* y lo hizo saltar a la fama consolidándolo como uno de los precursores de lo que se conoce como “nuevo periodismo”. En 1968 publicó, el mismo día, dos obras que también alcanzaron un gran éxito: *The Pump House Gang* y *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Las obras de Tom Wolfe han sido aclamadas por los críticos, aunque algunas de ellas también han recibido duros comentarios debido a sus controvertidas posturas, como fue el caso de su obra más reciente: *The Kingdom of Speech* (2016).

Tom Wolfe fue un provocador de su generación; transgredió las normas periodísticas de su época al jugar con la narrativa, creando un periodismo experimental:

It is not very often that one comes across a new style, period. And if a new style were created not via the novel, or the short story, or poetry, but via journalism –I suppose that would seem extraordinary. It was probably that idea– more than any specific devices, such as using scenes and dialogue in a “novelistic” fashion– that began to give me very grand ideas about a new journalism. As I saw it, if a new literary style could originate in journalism, then it stood to reason that journalism could aspire to more than mere emulation of those aging giants, the novelist.

(Wolfe, 1973: 22)

Sus crónicas podían leerse como si fuesen una novela, pero con personajes y datos reales (Shomette, 1992: 18-19). Sin embargo, Tom Wolfe no fue el único que experimentó con el estilo del periodismo clásico; en Estados Unidos, Gay Talese, Jimmy Breslin, Dick Schaap, Truman Capote, entre otros, también formaron parte de esta vanguardia.

2.2 EL NUEVO PERIODISMO

Existe una gran controversia en torno al nuevo periodismo como género literario. Esta categoría aún no ha sido bien definida y algunos de los muchos términos que existen para definirla son: periodismo artístico, novela de no ficción, ensayo de ficción, *factual fiction*, *journalit*, entre otros (Weber, 1980: 1-3). Los límites de un trabajo de tesina no nos permiten abordar la cuestión de la delimitación del nuevo periodismo como género discursivo. Nos remitiremos a mencionar las características que el mismo Tom Wolfe atribuye al nuevo periodismo en *The New Journalism* (1973). Asimismo, haremos alusión a los estudios de Harold Bloom (2001) y Ronald Weber (1980) sobre la obra de Wolfe.

Wolfe fue uno de los principales impulsores del nuevo periodismo, y durante los años sesenta y setenta, esta denominación fue ampliamente aceptada y utilizada por los críticos. En 1973 Wolfe se refiere a este nuevo movimiento en los términos siguientes:

I have no idea who coined the term the [sic] New Journalism or when it was coined. I have never even liked the term. Any movement, group, party, program, philosophy or theory that goes under a name with "new" in it is just begging for trouble, of course. But it is the term that eventually caught on. At the time, the mid-1960s, one was aware only that there was some sort of new artistic excitement in journalism.

Wolfe intentó establecer el nuevo periodismo como un verdadero género literario en su antología: *The New Journalism* (1973). Para Wolfe, el nuevo periodismo es un género que combina la técnica narrativa de ficción y el reportaje con sucesos reales. A continuación mencionaremos algunas de las características más importantes del nuevo periodismo:

- a) Punto de vista en tercera persona: muestra cada escena a través de los ojos de un personaje en particular, provocándole al lector la sensación de estar en la mente del personaje y experimentar la realidad de sus emociones. En palabras de Wolfe: “the technique of presenting every scene to the reader through the eyes of a particular character, giving the reader the feeling of being inside the character’s mind and experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it. [...]” (Wolfe, 1973: 32). Sin embargo, hemos de señalar que esta técnica es equiparable, o igual, al “fluir de la conciencia” o al “monólogo interior”².
- b) Construcción escena por escena: reconstruye el escenario de la historia, describe cada acción y cada personaje detalladamente (Bloom, 2001: 73-74).
- c) Abundancia de diálogo: retrata a los personajes de una manera íntima, al transcribir los diálogos tal cual los emite el personaje (Bloom, 2001: 74).
- d) Descripción de los símbolos de la vida diaria: observa la manera en que se comunican los personajes: gestos, hábitos, costumbres, modales, vestimentas, forma de caminar, de mirar o cualquier otro detalle que aparezca en la escena (Bloom, 2001: 71-83).

Cabe mencionar que al estilo de Tom Wolfe también se suman otras particularidades, como la puntuación y la tipografía. Por ejemplo, en la descripción de los viajes “ácidos” de Ken Kesey y los Merry Pranksters: “Wolfe captures the state of hallucinatory stream of consciousness by using a minimum of “stopping”

¹ Wolfe, T., *The Birth of 'The New Journalism': Eyewitness Report by Tom Wolfe*, 1972. [Disponible en línea: <http://nymag.com/news/media/47353/index10.html> — Consultado el 22 de marzo de 2017].

² Según Zavarzadeh, refiriéndose al capítulo 21 (*The Fugitive*) en *The Electric Koo-Aid Acid Test* “The dominant narrative device in the chapter is “interior monologue” with suggestions of “stream of consciousness.” The technical rationale for the use of such narrational situation or person portrayed, as distinguished from the projected subjectivity (empathy) of the fictive novelist. The consciousness transcribed in this chapter is the layer of awareness experienced and articulated by Kesey [...]” (Bloom, 2001: 32).

punctuation-leaving, for example, periods off sentences. The style enables the reader to experience the *flow* of hallucination” (Bloom, 2001: 76-77).

También creó su propia puntuación, como el uso múltiple de los dos puntos (:::.....::) para enfatizar palabras o frases. En lo que respecta a la técnica de “construcción de escena por escena”, se encuentra claramente representada en *The Electric Kool-Aid Acid Test*:

“The reader is joined with Kesey and his following, the Merry Pranksters, as they journey in the quest of reality from city to city, adventure to adventure, prank to prank. With rapid-flow immediacy, events unfold; the reader suddenly there, seeing and hearing firsthand, listening to Kesey’s vision, interacting with Kesey and the Pranksters, experiencing the soaring heights of their highs”.

(Bloom, 2001: 74)

Al estilo de Wolfe también se añade el uso de un lenguaje coloquial y una sintaxis oral, es decir, escribe tal y como se expresa la gente oralmente. La estructura de sus obras, va de una idea a otra, para después regresar a la inicial, por lo que, algunas veces, causa al lector desorientación.

2.3 SINOPSIS

The Electric Kool-Aid Acid Test (1968) es una crónica que narra la vida del novelista Ken Kesey³, de su grupo de adeptos, los “Merry Pranksters”, y del mundo psicodélico de California de los años sesenta. Wolfe comienza por describir su interés inicial por cubrir la historia del fugitivo Ken Kesey. Este último, tras haber sido arrestado en dos ocasiones por posesión de marihuana, decide fugarse hacia México para no arriesgarse a recibir una dura sentencia, la cual podría ser de hasta cinco años por reincidencia. Sin embargo, Kesey regresa de forma clandestina a los Estados Unidos y se esconde por algún tiempo en casa de un amigo en Palo Alto, pero es finalmente atrapado por el FBI en el sur de San Francisco, California (Wolfe, 1968: 11). Tom Wolfe viaja desde Nueva York para cubrir la noticia de su arresto. Al entrevistarse con Kesey, Wolfe se da cuenta de que hay algo más allá que una simple noticia sobre un fugitivo de la justicia. Tras ese primer encuentro, Wolfe se dirige a San Francisco para averiguar más sobre la comunidad en la que viven los Merry Pranksters y para obtener más información

³ Sus obras más conocidas: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) y *Sometimes a Great Notion* (1964).

acerca de Kesey y de su “movimiento ácido”. Es así como Tom Wolfe va narrando este fenómeno de la generación contracultural adepta a las drogas. La crónica relata detalladamente los inicios de la vida de Ken Kesey, su participación en experimentos clínicos con LSD, la formación de su grupo los Merry Pranksters, conformado por reconocidas figuras como Neal Cassady o Ken Babbs. Además, narra el viaje de Kesey y su grupo a través de los Estados Unidos en un autobús escolar decorado en un estilo psicodélico, desde California hasta Nueva York. También relata cómo Kesey se fuga hacia México y los acontecimientos que allá ocurren: su consumo excesivo de drogas, la visión de *ir más allá del ácido*, las persecuciones de los federales mexicanos, etc. El autor logra sumergirse por completo en la vida de esta comunidad y narra todo acontecimiento con auténtica neutralidad y detalle: la vida cotidiana de todos ellos, su forma de vestir, de hablar, de pensar. Todos los diálogos y las situaciones están recreados con gran viveza y comicidad, dándole una enorme vitalidad al texto en su conjunto.

2.4 PERSONAJES

Tom Wolfe: voz narrativa y autor de la obra. Tom Wolfe relata esta crónica como testigo de lo que va observando, aunque muchas de las escenas que transmite fueron desarrolladas a partir de testimonios y cartas de algunos de los personajes como Sandy Lehmann-Haupt, Carolyn Adams, Kenneth Babbs, entre otros. La narrativa de Wolfe se caracteriza por ser de carácter oral. Si bien Wolfe no es un personaje en sentido estricto, su voz siempre está presente en los diálogos, pues es testigo presencial de muchas de las escenas. Una parte importante del estilo que lo caracteriza como autor es transmitir la manera de hablar de los personajes.

Ken Kesey: el protagonista de la obra es un novelista de treinta y tres años, padre de cuatro hijos, tres de su mujer Faye Kesey y uno de su amante Carolyn Adams, “Mountain Girl”. Ken Kesey es un hombre grande y fornido, tiene un acento cansino, típico del Oregón campestre. Kesey es muy inteligente, posee un gran carisma y un poder de convencimiento sobre la gente, como si fuera una especie de profeta. Es el líder del grupo los Merry Pranksters, quienes lo llaman “Chief” (literalmente, jefe) cuando hablan de él como su guía espiritual, o como “Kesey”, cuando se trata de cosas cotidianas. Kesey está muy interesado por crear arte a través de cualquier medio. Su mensaje consiste en vivir en el momento, estar siempre alerta y propagar y recibir energía cósmica con ayuda de las drogas. Él, su familia y los Merry Pranksters viven juntos en una finca de su propiedad

cerca de La Honda, California. Junto a su grupo, organizan fiestas “ácidas” (*acid tests*): verdaderos bacanales que duran varios días y donde todo estaba permitido. Kesey nació en Colorado, pero creció en Springfield, Oregón. Su familia es de clase media, y se dedica a la industria láctea. En 1960, se gradúa del programa de creación literaria de la Universidad de Stanford, lo que da inicio a su obra más conocida: *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962). Durante sus estudios en Stanford, residió en el barrio bohemio Perry Lane. Fue ahí donde conoció a Vic Lovell, un estudiante en Psicología que lo inició en el mundo de los experimentos clínicos con drogas psicoactivas. Durante ese periodo, Kesey trabajó en la unidad psiquiátrica del hospital de Menlo Park; gracias a esas experiencias, nace su primera novela. En Perry Lane, entabló amistad con reconocidos escritores como Kenneth Babbs, Larry McMurtry y Robert Stone, entre otros.

Faye Kesey: la esposa de Ken Kesey y madre de sus tres hijos, Shannon, Zane y Jed. Faye se dedica al cuidado de sus hijos y de la casa. Además, se encarga de cocinar para todo el grupo. También cose los disfraces de los Merry Pranksters. Faye es originaria de Idaho. Faye y Kesey se conocieron en su adolescencia, en el instituto en Oregón; al graduarse decidieron casarse. Faye acepta que Kesey mantenga una relación con Mountain Girl y que tenga varias amantes.

Carolyn Adams “Mountain Girl”: amante y confidente de Ken Kesey y madre de su hija Sunshine. Mountain Girl, como la llaman todos, es una chica de dieciocho años, alta, guapa, de cabello largo oscuro; es muy inteligente, extrovertida y posee un gran carisma. Tiene una risa y una voz estruendosa, tiene una gran vitalidad y es muy bromista. Tiene un acento muy popular, parecido al de Janis Joplin. Tiene una manera de hablar coloquial, con un uso abundante de léxico argótico y aglutinación verbal (por ejemplo, *gonna*). Mountain Girl es originaria de Pughkeepsie, Nueva York, proviene de una familia unitaria⁴ de clase acomodada. Neal Cassady fue quien la llevó a La Honda. Desde ese momento fue adepta al grupo de los Merry Pranksters.

Steve Lambrecht “Zonker”: integrante de los Merry Pranksters, lo apodan Zonker (literalmente, drogado), porque siempre tiene un porro en la boca y consume cualquier tipo de droga que le ofrezcan. Zonker es cuñado de Paul Foster, abogado de Kesey. En la

⁴ RAE: Doctrina cristiana que, admitiendo en parte la revelación, no reconoce en Dios más que una sola persona. [Disponible en línea: <http://dle.rae.es/?id=b6KYMja> - Consultado el 8 de enero de 2018].

crónica, Zonker tiene un altercado con unos negros en una playa segregada; y es de los primeros en partir con Kesey en su fuga hacia México.

Neal Cassady: el conductor de Further, el autobús psicodélico. Cassady conduce a toda velocidad, casi siempre bajo los efectos de anfetaminas. Tiene alrededor de cuarenta años, siempre lleva consigo un martillo con el que hace malabares. Cassady no para de hablar nunca. Siempre termina sus frases con muletillas del tipo *you understand* (literalmente, ya entiendes). Además, utiliza un lenguaje coloquial y con frecuencia dice groserías. Kesey y Cassady son muy buenos amigos. Se conocieron en el barrio bohemio Perry Lane; Cassady llegó allí atraído por la droga que se consumía. Neal Cassady es conocido por ser una de las figuras representativas de la generación *beat*, gracias al importante papel que jugó en la novela de Jack Kerouac, *On the road*. En la novela de Kerouac su nombre fue reemplazado por el de Dean Moriarty.

Kenneth Babbs: amigo de Kesey, segundo en la jerarquía del grupo. Babbs conoció a Kesey en Perry Lane. Después de ahí, sirvió en la guerra de Vietnam como piloto de helicóptero. Babbs es un gran bromista, siempre tiene una gran sonrisa en el rostro. Fue él quien tuvo la idea de comenzar a hacer bromas en público y de realizar *performances*. Al parecer también fue él quien tuvo la idea de pintar el autobús con colores psicodélicos. Cuando habla con alguien, nunca se sabe si le está tomando el pelo. En sus respuestas suele utilizar la muletilla “*yeah! yeah! right! right! right!*” (literalmente, ¡Sí! ¡Sí! ¡Cierto! ¡Cierto! ¡Cierto!). En la crónica tiene una conversación con el mexicano *Secret Agent Number One*; después se hacen amigos y se van a beber juntos.

Ron Boise: es escultor, amigo del grupo, construyó algunas esculturas controversiales que colocaron en la finca de La Honda. Boise es un tipo bonachón, tiene alrededor de cuarenta años y es originario de Nueva Inglaterra; tiene un acento nasal, típico de esa región, habla con jerga *hip*. Ayudó a Kesey a fugarse, condujo a él y a Zonker hasta México en su camioneta.

Ron Bevirt “Hassler”: es un joven bonachón de veintisiete años, usa un fleco estilo Príncipe Valiente. Guy Norman, un amigo de Kesey de los tiempos de Perry Lane, trajo a Hassler a la finca de La Honda. Ellos habían sido compañeros en el ejército. Al principio nadie lo aceptaba, por su apariencia militar, pero Hassler siguió yendo a la finca y su actitud carismática y generosa terminó por encantar a todos. Es el mejor amigo de

Mountain Girl. Durante el viaje en el autobús fue nombrado fotógrafo oficial. Una vez que Kesey regresó de México, siendo aún fugitivo de la justicia, él y Hassler iban conduciendo por las afueras de San Francisco cuando la policía los comienza a perseguir y, finalmente, terminan atrapándolos.

Mike Hagen: el más mujeriego del grupo. Conoció a Kesey en Oregón. En cuanto llegó a La Honda instaló su *Screw Shack* (literalmente, cabaña para follar). Es un joven guapo, carismático, educado y proviene de una familia acomodada. Es muy bueno para regatear. Gran parte del equipo de sonido y de video lo trajo él. En el autobús, era el camarógrafo oficial. También trajo a varias de sus novias al viaje.

Sandy Lehmann-Haupt: el ingeniero de sonido del grupo. Es un joven de veintidós años que trabajó como ingeniero de sonido en Nueva York. Carl Lehmann-Haupt, hermano de Sandy, conoció a Kesey en Perry Lane. Carl introdujo a Sandy y Kesey en Nueva York, con el motivo de que Sandy se fuera a vivir un tiempo a La Honda, debido a sus problemas mentales y emocionales. Una vez en la finca de La Honda, Sandy ayudó a Kesey a instalar un sistema de sonido de mejor calidad en los alrededores de la finca. También instaló el sistema de sonido dentro del autobús. Sandy comenzó a consumir drogas en el viaje en el autobús. Su condición fue decayendo y tuvo severas alucinaciones y ataques paranoicos. Durante ese periodo, se volvió adicto a las drogas. Para Tom Wolfe, Sandy fue la principal fuente de información respecto de los Merry Pranksters y de Ken Kesey.

Pancho Pillow: es un chico al que le gusta molestar a todos continuamente con el objetivo de que alguien lo mande al diablo, para después hacerse la víctima. Habla sin parar y utiliza la jerga *hip* (*like, man, I mean*), además, su manera de hablar se caracteriza por el fenómeno de la aglutinación (*I gotta*).

Page Browning “Cadaverous Cowboy”: ex-Ángel del Infierno. Page visitaba ocasionalmente Perry Lane. Fue allí donde conoció a Kesey. Después supo encontrar su camino hacia el rancho en La Honda. Lo apodan Cadaverous Cowboy (literalmente, vaquero cadavérico) por su rostro huesudo y su estilo motero. Kesey tiene un gran aprecio por él, lo considera leal, valiente y creativo. También lo aprecia por su procedencia de bajo estrato social. De acuerdo a la descripción de Tom Wolfe, tiene una voz gruesa de mecánico vulgar (“[...] thick Shellube pit voice [...]” (Wolfe, 1968: 61)). Page también

va a México en el viaje fugitivo de Kesey. Durante los días en Manzanillo, fue él quien descubre que el agente mexicano los estaba espiando.

El mexicano “Secret Agent Number One”: este personaje viste como un hombre de negocios, con un traje de color metálico. Tiene alrededor de treinta años. A través de su manera de hablar se percibe un fuerte acento mexicano: alarga la pronunciación de las “i” (*wheet, theenk, thees*), omite verbos auxiliares (*∅ you like the beach*) y, además, en ocasiones, utiliza palabras en español.

3 JERGA HIP Y PASOTA

Coincidimos con el autor Rodríguez González en que “La materia prima del argot general procede principalmente de las jergas juveniles, pues son ellas las que gozan de mayor dinamismo y de una mayor audiencia. [...]”.

Cuando hablamos de jerga *hip* nos referimos al habla utilizada por los jóvenes que pertenecían al movimiento contracultural. Creemos importante aclarar el significado que le atribuimos a *hip*, pues, en la actualidad, este término está asociado únicamente a una idea de estar a la moda o de ser moderno, aunque como lo veremos más adelante, también conlleva otros significados.

La obra objeto de nuestro estudio se sitúa en la década de los años sesenta y setenta, en el contexto del movimiento contracultural surgido en esa época. Asimismo, estimamos conveniente presentar el lenguaje juvenil conocido con el nombre de *pasota*, surgido a finales de los años setenta en España. Buena parte del léxico argótico del lenguaje *pasota* proviene de anglicismos tomados de la jerga *hip*. La traducción de Jesús Zulaika presenta elecciones léxicas características del lenguaje *pasota*.

A continuación presentamos un breve resumen de la definición y el origen de la jerga *hip* y *pasota* con el propósito de contextualizar el significado que le atribuimos a *hip* dentro del marco de nuestro trabajo. Para ello, hemos tomado como fuente la obra *Advertisements for Myself* (1959) de Norman Mailer. En lo que respecta a la jerga *pasota* hemos tomado como referencia la obra *El lenguaje de los jóvenes* (2002) y un artículo aparecido en *Revista de estudios de juventud: El lenguaje pasota, espejo de una generación* (1987), ambos del autor Félix Rodríguez González.

3.1 JERGA HIP

Hip adj 1 HEP (1904+ *Black*) 2 Being and/or emulating a hipster, hippy, beatnik, etc; COOL. FAR OUT: “*I’m hip*” means *Cool/ to be hip is to be “disaffiliated”* (1951+) v To make aware; inform: *educating the masses of America, hiping black people to the need to work together.*

(Kipfer y Champman, 2008: 247)

Hep adj Aware; up-to-date: HIP. WITH IT • Taken up by jazz musicians to the extent of being identified with them: *By running with the older boys I soon began to get hep/ But I’m hep, man: for example, I had my vasectomy already* [1908+ Underworld; origin unknown].

(Kipfer y Champman, 2008: 243)

La jerga *hip* se populariza con la generación *beat* de los años cincuenta. Este movimiento literario nace en las comunidades bohemias de North Beach (San Francisco), Los Ángeles y en Greenwich Village (Nueva York). Jack Kerouac y Allen Ginsberg son los escritores más representativos de este movimiento, y los que en sus obras comenzaron a utilizar los términos *beatnik* y *hipster*. Los *beatniks*⁵ o *hipsters*, integrantes de la generación *beat*, son jóvenes blancos de clase media; están en contra de una sociedad conformista marcada por la posguerra. Eran considerados rebeldes, por lo que se encontraban un tanto marginalizados dentro de su mismo círculo social⁶:

“[...] the presence of Hip as a working philosophy in the sub-worlds of American life is probably due to jazz, and its knifelife entrance into culture, its subtle but so penetrating influence on an avant-garde generation-that postwar generation of adventurers who (some consciously, some by osmosis) had absorbed the lessons of disillusionment and disgust of the twenties, the depression, and the war. [...]”.

(Mailer, 1959: 340)

En cierto sentido, dicha marginalización los unió a otros grupos también segregados, como los afroamericanos. Atraídos por ese ambiente, los *hipsters* comienzan

⁵ **Beatnik** Voz ingl.1. m. y f. Seguidor de un movimiento juvenil norteamericano de mediados del siglo XX, caracterizado por su vida bohemia y su rechazo de las convenciones sociales. Real Academia Española. [Disponible en línea: <http://dle.rae.es/?id=5GMzQFu> – Consultado el 16 de mayo de 2017].

⁶ The Editors of Encyclopædia Britannica, *Beat movement*, American literary and social movement. [Disponible en línea: <https://www.britannica.com/art/Beat-movement> – Consultado el 17 de mayo de 2017].

a frecuentar el submundo de los afroamericanos, principalmente el circuito jazzístico, de ahí que retomaran mucha de la jerga utilizada por estos:

“[...] this particular part of a generation was attracted to what the Negro had to offer. In such places as Greenwich Village, a ménage-à-trois was completed-the bohemian and the juvenile delinquent came face-to-face with the Negro, and the hipster was a fact in American life. If marijuana was the wedding ring, the child was the language of Hip for its argot gave expression to abstract states of feeling which all could share, at least all who were Hip. [...]”.

(Mailer, 1959: 340)⁷

De esta manera, la generación *beat* influencia directamente al movimiento contracultural de los años sesenta y setenta, conformado por jóvenes, principalmente de clase media denominados *hippies*⁸ (modificación del término *hipster*), disconformes con el estilo de vida materialista que dominaba la sociedad. Se caracterizaron por tener una postura pacifista ante la guerra de Vietnam y por el consumo de drogas.

3.2 JERGA PASOTA

La jerga *hip* influyó directamente la jerga *pasota*, también denominada de diversas maneras, a saber, lenguaje *pasota*, *cheli*, del *rrollo* [sic] o *rollo*. Dicha jerga llegó a España a finales de los años setenta. Tuvo muy buena acogida en España debido a las similitudes en cuanto al inconformismo y desilusión por parte de los jóvenes, pero en el contexto de la dictadura franquista. Según Rodríguez (2002), refiriéndose al lenguaje *pasota*:

“La materia prima de este lenguaje fue de procedencia muy variada. El *cheli* bebió del argot del hampa y del mundo de la droga, castellaniza palabras procedentes del inglés y del caló y resucita acepciones olvidadas del castellano antiguo. Aunque constituido básicamente a partir de elementos castizos y marginales (y esto no se diferencia del lenguaje popular), el *pasota* nació con una voluntad contracultural que

⁷ Mailer, Norman, 1957: *The White Negro*. [Disponible en línea: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 – Consultado el 16 de mayo de 2017].

⁸ *hippie* or *hippy*: n One of a group of usually young persons who reject the values of conventional society and withdraw into drifting, communes, etc., espouse peace and universal love, typically wear long hair and beards, and use marijuana or psychedelic drugs; BEAT, BEATNIK [1960s+ Counterculture; fr *hip*] (Kipfer y Champman, 2008: 247).

le convirtió en seña de identidad y expresión de toda una generación, trabajadora o estudiantil, marcada por la crisis y el desencanto”.

(Rodríguez, 2002: 20)

El lenguaje del *pasota* se caracteriza por su vocabulario reducido y la falta de creatividad léxica de sus hablantes (Rodríguez, 2002: 20). Además, presenta:

“[...] un registro adaptado a una situación comunicativa muy concreta, que requiere un estilo de habla muy informal y a un destinatario muy especial, el «pasota», dotado de una filosofía de vida muy peculiar. [...]”.

(Rodríguez, 1987: 68)

4 VARIANTE LINGÜÍSTICA EN EL TO

El registro de la voz narrativa es oral e informal. Esto puede deberse a que el narrador trate de adaptarse al resto de las voces en la obra, también informales y de naturaleza oral. Asimismo, podemos distinguir la presencia de un vocabulario y unas expresiones típicas de los años sesenta y setenta. Con todo, gran parte de la jerga y las expresiones utilizadas han traspasado las barreras del tiempo y continúan siendo de actualidad.

A continuación presentamos detalladamente las variantes identificadas en nuestro corpus.

4.1 SOCIOLECTO JUVENIL

Está representado por el uso de la jerga *hip*, cuyo auge, tal y como hemos señalado anteriormente, se produjo durante la década de los sesenta y setenta. Está influida por el factor de la edad y es representativa del movimiento contracultural de ese mismo periodo. El léxico utilizado en la jerga *hip* se caracteriza por estar relacionado, principalmente, con las drogas y sus consumidores, la música, la fiesta o las relaciones interpersonales. En *The Electric Kool-Aid Acid Test* la voz narrativa mantiene un registro informal de modalidad oral y utiliza la jerga *hip* a lo largo de toda la obra. Dentro de nuestro corpus, los fragmentos más representativos a este respecto son el 1, en el cual el autor introduce el léxico *hip* (*hippies, acid heads, man, you dig?, split, later, like*); y, el 5, donde el joven Pancho Pillow utiliza dicha jerga (*like, man, I mean, I want to blow your mind, you dig?*), con lo cual reafirma la introducción del narrador, en lo que respecta al habla utilizada por los jóvenes pertenecientes al movimiento contracultural.

4.2 DIALECTO GEOGRÁFICO/SOCIAL

En el fragmento 3, los personajes se encuentran viajando en algún lugar del sureste de Estados Unidos. Al llegar a una gasolinera, el dependiente se expresa con cierto acento representado en el texto mediante marcadores fonéticos. Tales rasgos indican que pertenece a un sitio geográfico específico, y al ser su empleo el de atender una gasolinera, podemos suponer que, además, su manera de hablar también está influenciada por una situación socioeconómica específica. Ello se percibe en el uso de discordancias gramaticales, transgresiones sintácticas, como la aglutinación de verbos (*can't all those people; you ain't using; you're not gonna; git*). En este mismo sentido, el fragmento 4 está marcado notablemente por rasgos fonéticos, sintácticos y léxicos (*man; there sure is a lotta trash; you ain't shittin'; lotta fuckin' trash; what you doing here; we gonna cut yo*). Se trata de personajes de origen afroamericano de Nueva Orleans que se están bañando en una playa segregada. Observamos que existe solapamiento entre la variante geográfica y la situación socioeconómica y cultural de los hablantes. En este último caso, son los rasgos sintácticos (como la discordancia gramatical o la transgresión sintáctica) los que confirman tal presunción.

4.3 IDIOLECTO

Como ya lo hemos mencionado anteriormente, hemos observado que Mountain Girl (fragmento 2) se expresa siempre con los mismos marcadores fonéticos (*got 'em, gonna, git, naw*) en toda la obra. Gracias a las pistas de contextualización que ofrece el autor, sabemos que siempre habla de la misma manera: “but underneath all the gits and gonnas, she (Mountain Girl) turned out to be probably the brightest girl around there” (Wolfe, 1968: 120). Además, sabemos que dicho personaje proviene de una familia acomodada de Pughkeepsie, Nueva York, con lo cual su manera de expresarse no concuerda con su origen. Podemos deducir entonces que lo hace de forma deliberada.

4.4 REGISTRO COLOQUIAL

La voz narrativa utiliza un tono informal de carácter oral, a lo largo de toda la obra, haciendo uso abundante de la jerga *hip*. Nos hemos percatado, además, de que en el fragmento 3 y 7, el narrador retoma los marcadores fonéticos y sintácticos de los personajes al final de estos fragmentos: *he goes out to fill 'er up, this goddamn country is going down the drain* (fragmento 3); *one shot, amigo, and that takes care of that. The sonsabeetches theenk they have him outsmarted* (fragmento 7). Con ello se adapta al registro de los personajes, con la intención de transmitir un efecto cómico e irónico.

Asimismo, en el fragmento 3 hemos observado que Kesey adapta su tono a esa situación comunicativa, pues la forma en la que se expresa, con marcadores fonéticos, sintácticos y léxicos (*fill 'er up, lotta gas, yep', I 'spect, ay-yup*) no están presentes en el resto de la obra, de tal manera que dicho personaje los utiliza exclusivamente en esa situación, ya sea para dar un toque irónico o de burla a su diálogo con el vendedor o, porque trata de crear empatía con el mismo.

El registro coloquial varía en función de las características de sus usuarios, por lo que los rasgos que estos presenten dependerán de su origen geográfico, nivel socioeconómico o cultural (Briz, 2010: 26-27). Son identificables, principalmente, a través de marcadores sintácticos y fonéticos, el uso de expresiones coloquiales y de vocabulario malsonante. Los fragmentos que hemos identificado con estas características son el 2, en el cual Mountain Girl se expresa con un tono informal, aglutina verbos y presenta modificaciones fonéticas (*got 'em; naw; gonna git*); el 3, en el cual Kesey tiene una pequeña disputa con un vendedor de una gasolinera, y tanto en el lenguaje del dependiente como en el de Kesey se observan marcadores léxicos, principalmente expresiones coloquiales (*big old thing; better make it fast; going down the drain; there's going to be trouble around here*), pero también marcadores sintácticos (*you ever saw; can't all those people; you ain't using*). Hay asimismo algunos marcadores fonéticos (*I 'spect; lotta; yep; gonna; git; fill 'er up*), aunque en menor grado. El fragmento 4 presenta dos voces principales, la del narrador y la de un afroamericano (Golden Mouth). La voz narrativa hace uso abundante de la jerga *hip*, y el afroamericano presenta, principalmente, rasgos a nivel sintáctico (*what ø you doing; we ø gonna cut yo '*) y fonéticos (*lotta fuckin'; yo '*), también insulta con un vocabulario malsonante de carácter sexual y escatológico (*fuckin'; balls; shittin'*). Y, finalmente, en el fragmento 6, además de la voz narrativa, está presente la voz de Cassidy, en cuyo monólogo insulta a unos policías haciendo uso de palabras malsonantes de carácter sexual y escatológico (*motherfucker; fuck; sons of shitlovers; shit filled soul*).

4.5 ESTEREOTIPO LINGÜÍSTICO

El fragmento 7 es representativo de un estereotipo lingüístico de un mexicano, pues los marcadores fonéticos del hablante, prolongación de la letra “e” (*I theenk, he ees a leetle*) y el uso de determinado léxico (*cojinas, habichuelas*) no representan del todo la realidad de un mexicano hablando inglés, sino más bien la intención del autor es la de producir un efecto cómico al transmitir dicho estereotipo.

5 EL ESPAÑOL DE MÉXICO

Antes de dar inicio al análisis comparativo, consideramos que es importante presentar una breve introducción de la variante del español de México para ayudar al lector de nuestro trabajo. En los fragmentos en los que se neutralizó la variación lingüística del TM presentamos propuestas de traducción basadas en la variante mexicana. Como se dijo al inicio de este trabajo, nos hemos decantado por utilizar dicha variante, pues es a la que pertenecemos y con la que nos sentimos identificados.

Como ya lo mencionábamos en el capítulo uno, no existe una sola variante mexicana. El uso de determinado léxico argótico, frases de uso coloquial, rasgos fonéticos, sintácticos o morfológicos variará según la zona. Sin embargo, sí existe una variedad generalizada que prácticamente todo mexicano hablante del español conoce y utiliza. Esta variedad estándar pertenece a la zona geográfica de la Ciudad de México y alrededores, o lo que se conoce como la región del altiplano central, la cual se ha extendido gracias a los medios de comunicación, principalmente la televisión.

En México, así como en muchos otros países de Hispanoamérica, en el uso coloquial del lenguaje, se tiende a emplear diminutivos (sufijos *-ito*, *-ita*, principalmente) y aumentativos (sufijos *-ote*, *-azo*), con el fin de darle a algunas palabras un valor apreciativo o peyorativo⁹. Tales características las hemos empleado en la propuesta correspondiente al fragmento 7, ya que las marcas fonéticas y sintácticas que caracterizan al personaje mexicano se neutralizaron en el TM. Nos pareció apropiado, por lo tanto, incluir en la manera de hablar del personaje la variante mexicana. En lo que respecta al léxico argótico que hemos propuesto, este se ha generalizado en todo el país gracias a los medios de comunicación. A continuación mostramos una tabla con el léxico que hemos empleado en nuestras propuestas, con sus respectivas definiciones¹⁰:

⁹ Fundéu, boletín de recomendaciones, *Diminutivos en Latinoamérica, chiquitos pero...* (2010).

[Disponible en línea: <http://www.fundeu.es/noticia/diminutivos-en-latinoamerica-chiquitos-pero-5976/> – Consultado el 3 de junio de 2017].

¹⁰ Nota: las definiciones las hemos tomado del *Diccionario de americanismos* (2010) de la Asociación de Academias de la Lengua Española. [Disponible en línea: <http://lema.rae.es/damer/?key=> – Consultado el 9 de junio de 2017].

<i>Alucín</i>	euforia por la droga (uso juvenil, también puede utilizarse en sentido figurado)
<i>Bato</i>	hombre, tipo (uso popular, vulgar)
<i>Buen</i>	mucho
<i>Cantón</i>	casa (uso popular)
<i>Chacharear</i>	comprar o vender cosas de poco valor (uso popular)
<i>Changarro</i>	negocio, tienda o taller (uso popular)
<i>Compa</i>	amigo, compañero (uso popular)
<i>Fregado</i>	roto, deteriorado (uso popular)
<i>Fregar</i>	molestar (uso popular)
<i>Guachar</i>	mirar algo o a alguien (calco del inglés <i>to watch</i> , uso juvenil)
<i>Hijo de la tiznada</i>	<i>tiznada</i> es un eufemismo de <i>chingada</i> (literalmente, prostituta)
<i>Huevos</i>	testículos (uso vulgar)
<i>Igual y</i>	quizás (locución adverbial, uso coloquial)
<i>Jeta</i>	cara (peyorativo, uso vulgar)
<i>Latir</i>	venir en gana algo a alguien (uso popular y juvenil)
<i>Mamar</i>	exagerar, mentir (uso vulgar)
<i>Nel</i>	negación (uso juvenil)
<i>Neta</i>	afirmación, verdad (uso juvenil)
<i>Ni madres</i>	“de ninguna manera” (uso vulgar)
<i>Onda</i>	tema, idea, hecho (uso juvenil)
<i>Partir la mandarina en gajos</i>	golpear (eufemismo, <i>mandarina</i> reemplaza a <i>madre</i> > <i>partir la madre</i>)
<i>Pinche</i>	insignificante, pequeño, malo, despreciable (peyorativo)

6 ANÁLISIS DESCRIPTIVO DEL INGLÉS DE LOS PERSONAJES

El presente análisis descriptivo nos permitió identificar la variación lingüística de los personajes, entender su función dentro del texto, así como las posibles dificultades de traducción. De acuerdo con Mayoral (2000):

“La variación lingüística la podemos encontrar en el texto al menos a dos niveles: el del *macrotexto* o perfil del texto –que refiere la situación a eventos comunicativos entre el autor o el traductor y el lector– y el del *microtexto* –que refiere la situación a eventos comunicativos propios de las personas o personajes internos de ese texto [...]”.

(Mayoral, 2000: 115)

Los personajes que aparecen en los fragmentos seleccionados son: Tom Wolfe (narrador), Mountain Girl y un vendedor, Ken Kesey y el vendedor de la gasolinera, Golden Mouth (un negro) y sus amigos, Pancho Pillow, Cassady y el mexicano (Secret Agent Number One). En estos pasajes, conformados principalmente por diálogos, encontramos un uso no estándar del lenguaje. A nivel léxico es frecuente el uso de la jerga *hip*, palabras tabú u ofensivas y coloquialismos. A nivel sintáctico, abundan los casos de alteraciones sintácticas y la omisión de auxiliares. A nivel fonético, hay distorsiones sonoras y casos de aglutinación.

Para realizar el análisis *microtextual*, nos hemos centrado en los niveles de análisis mencionados anteriormente, a saber: el nivel léxico, el sintáctico y el fonético. En lo referente a los marcadores léxicos, hemos seleccionado aquellos que pertenecen a la jerga *hip*, palabras consideradas como tabú (de carácter sexual, escatológico) y expresiones de uso coloquial. Se trata de sustantivos, adjetivos, verbos e interjecciones. A los marcadores sintácticos los hemos clasificado según los siguientes criterios: omisión de preposiciones, discordancia gramatical y alteraciones sintácticas. Los marcadores fonéticos, presentan casos de aglutinación y modificaciones de sonidos. Los pasajes completos del TO se encuentran en el Anexo 1 (p. 85).

6.1 TOM WOLFE

➤ Marcadores léxicos

- Sustantivos y adjetivos: *Big Daddy* (hombre de gran notoriedad), *So and so* (fulano), *Wasp* (blanco, anglosajón, protestante), *Costee Plusee* (adjetivación de Cost Plus), *buds* (joven), *spade* (negro, peyorativo), *cat* (tipo), *hippie* (jipi), *queer*

(maricón), *hooker* (prostituta), *acid head* (adicto al ácido), *head* (drogadicto), *hip* (*hippie*, *beatnik*; estupendo, genial), *thing* (rollo), *freak* [s.] (aficionado a algo), *freak* [adj] (raro o excéntrico), *freak* [s.] (adicto), *freaking* (intensificador), *high* (drogado), *mind blower* (impactante), *cop* (poli), *goddamn* (maldición), *high on acid* (drogado con ácido), *zonked* (drogado), *ball-breaker freak* (rompebolas obsesivo), *joint* (porro), *filthy*, *kook* (loco), *put-on* (falso), *good clip* (a buen paso), *dude* (dandi), *fellows* (amigos), *amigo* [sic], *casa grande* [sic], *maricón* [sic].

- Interjecciones: *man* (tío, mano, hombre), *like* (o sea), *baby* (nena), *later* (hasta luego), *so fine* (muy bien), *oh christ* (¡Jesús!), *old* (intensificador).
- Verbos: *dig* (entender), *scarf* (comer), *balling* (fornicar), *split* (largarse), *petting* (acariciar), *to pat* (palmear), *pouring soul* (poner tu alma en algo), *mess with [sb]'s mind* (confundir), *blow [sb]'s mind* (maravillar), *freaked over* (asombrarse, verbo compuesto), *pounding away* (sonando, verbo compuesto), *break your balls*, *rapping on*, *fuck*, *getting bombed* (drogarse), *busting*, *in on* (en la onda), *wheels off*, *hauls out*, *whips out*, *outsmarted*.
- Expresiones de uso coloquial: [*this ball breaker is*] *too much* (adverbio), *the game is over* (se acabó el juego), *what the fock*, *hell of a [something]* (adverbio), *take a toke* (darle una calada a un porro), *having quite a time*, *waxing high*, *that takes care of that*.

➤ **Marcadores sintácticos**

- No se observan marcadores sintácticos.

➤ **Marcadores fonéticos**

- Modificaciones fonéticas: *bastid* (bastardo), *goddamn* (god damn), *sonsabeetches* (sons of a bitches), *theenk* (think).

6.2 KEN KESEY

➤ **Marcadores léxicos**

- Sustantivos y adjetivos: *big baby*, *big old thing*.
- Expresiones de uso coloquial: *lay a whole lot of money on*; *that big old thing*; *the worst... you ever saw*.
- Interjecciones: *whew!*, *old*, *ay-yup*.

➤ **Marcadores sintácticos**

- Omisión de preposiciones: *she takes lotta Ø gas* (a lot of gas),
- Discordancia gramatical: *you Ø ever saw* (you have ever seen).

➤ **Marcadores fonéticos**

- Aglutinación: *fill 'er up* (fill her up), *lotta* (a lot), *I 'spect* (I expect), *gonna* (going to).
- Modificaciones fonéticas: *yup* (yes), *yep* (yes).

6.3 VENDEDOR DE GASOLINERA

➤ **Marcadores léxicos**

- Expresiones de uso coloquial: *they better make it fast; there's going to be trouble around here.*

➤ **Marcadores sintácticos**

- Alteración sintáctica: *can't all those people* (all those people can't...).
- Discordancia gramatical: *you ain't using* (you are not going to use).

➤ **Marcadores fonéticos**

- Modificaciones fonéticas: *git* (get).
- Aglutinación: *ain't* (are not), *goddamn* (god damn).

6.4 MOUNTAIN GIRL Y VENDEDOR

➤ **Marcadores léxicos**

- No se observan marcadores léxicos.

➤ **Marcadores sintácticos**

- Discordancia gramatical: *You aint' gonna cut them flags up.*

➤ **Marcadores fonéticos**

- Aglutinación: *got'em* (got them), *ain't* (are not), *gonna* (going to).
- Modificaciones fonéticas: *naw* (no), *git* (get).

6.5 GOLDEN MOUTH Y AMIGOS

➤ **Marcadores léxicos**

- Verbos: *shittin'* (shitting, participio presente), *wail with [sb]* (sentido figurado).
- Sustantivos y adjetivos: *man, boy, trash, balls.*
- Adverbios: *fuckin'* (fucking, intensificador), *kinda* (kind of).
- Expresiones de uso coloquial: *there sure is, it sure is.*

➤ **Marcadores sintácticos**

- Discordancia gramatical: *what ø you doing here* (what are you doing here), *what ø we gonna do* (what are we going to do), *we ø gonna cut yo' little balls off* (we

are going to cut your little balls off), *we ø gonna take you up* (we are going to take you up).

➤ **Marcadores fonéticos**

- Modificaciones fonéticas: *fuckin'* (fucking), *shittin'* (shitting), *yo'* (your).
- Aglutinación: *lotta* (a lot), *you ain't shittin'* (you are not shitting), *gonna* (going to), *kinda* (kind of).

6.6 PANCHO PILLOW

➤ **Marcadores léxicos**

- Sustantivos y adjetivos: *man*, *cat*, *bad trip* (mal viaje).
- Verbos: *turn on* (engancha a algo, verbo compuesto), *dig*.
- Interjecciones: *hey man*, *fucking* (intensificador), *blow your mind*, *like*, *I mean*, *you know*.

➤ **Marcadores sintácticos**

- Discordancia gramatical: *you ø gotta* (you have got to), *I ø gotta* (I have got to).

➤ **Marcadores fonéticos**

- Aglutinación: *gotta*.

6.7 NEAL CASSADY

➤ **Marcadores léxicos**

- Sustantivos y adjetivos: *sneaky* (chivato), *motherfucker* (hijo de puta), *goddamn*.
- Verbos: *fuck*.
- Expresiones/Palabras tabú: *sons of shit-lovers*, *don't fuck with me*, *fucking*, *shit filled soul*.

➤ **Marcadores sintácticos**

- No se observan marcadores sintácticos.

➤ **Marcadores fonéticos**

- Aglutinación: *goddamn* (god damn).

6.8 SECRET AGENT NUMBER ONE

➤ **Marcadores léxicos**

- Sustantivos y adjetivos: *amigo*, *si*, *maricón*, *maricóns*, *cojinas*, *habichuelas*.
- Interjecciones: *so long*, *ay*, *oops!*

➤ **Marcadores sintácticos**

- Discordancia gramatical: *ø you like the beach here* (do you like...), *thees Russian who maybe was landing here* (this Russian who maybe landed here).
- Omisión de auxiliares: *maybe ø I buy* (maybe I should/will...), *I ø tell you fren* (I'm telling you, I'll tell you...).

➤ **Marcadores fonéticos**

- Modificaciones fonéticas: *opeenion* (opinion), *thees* (this), *theenk* (think), *theengs* (things), *fren* (friend), *weeth* (with), *een* (in), *eeny* (any), *acteevity* (activity), *ees* (is), *hees* (his), *leetle* (little), *Eleezabeth* (Elizabeth), *beeg* (big), *heem* (him), *eet* (it), *jes* (just).

En resumen, tras el análisis descriptivo del TO nos percatamos de que los casos de variación lingüística se presentan, principalmente, a nivel léxico y fonético; las marcas sintácticas son menos frecuentes. Creemos que dicha variación se debe al factor de la edad. Por ello la hemos clasificado como sociolecto juvenil y dialecto social, marcado por parámetros socioeconómicos y socioculturales. En ese mismo sentido, coincidimos con Rabadán en lo siguiente:

“[...] Las fronteras entre los grupos sociales –si es que existen de forma diferenciada– no son nítidas: existen zonas de intersección derivadas de otros parámetros, y por ello es más correcto considerar que lo que hay son «zonas de transición» entre los sociolectos [...]” (Rabadán, 1991:82).

Gracias a esta sistematización del inglés de los personajes, pudimos percatarnos de las dificultades de traducción a las que se enfrentó el traductor. Además, nos ayudó a ser conscientes de las características orales de cada personaje, y nos animó a presentar nuestras propias propuestas de traducción.

7 ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LA OBRA ORIGINAL Y LA TRADUCCIÓN

Para llevar a cabo el análisis comparativo entre el TO y el TM hemos seleccionado la traducción publicada por Anagrama: *Ponche de ácido lisérgico* (1997). La traducción la llevó a cabo el traductor literario Jesús Zulaika Goicochea, de nacionalidad española. Jesús Zulaika es traductor literario desde 1980. Ha traducido, entre otros, a autores como Amis, Carver, Capote, Kerouac, Wolfe, Mailer, Faulkner y Dos Passos. Traduce a partir

del francés, el inglés, el italiano y el portugués¹¹. Como ya hemos mencionado en la introducción del presente trabajo, existe otra traducción publicada anteriormente por Ediciones Júcar: *Gaseosa de ácido eléctrico* (1988), traducida por J. M. Álvarez Flórez y Ángela Pérez.

En este capítulo, observaremos las técnicas de traducción empleadas por el traductor y las confrontaremos con el TO, para identificar las posibles divergencias que puedan presentarse. También presentamos algunas propuestas de traducción en aquellos casos en los que se neutralizó la variación lingüística.

Para abordar el análisis comparativo del TO y de la traducción nos centraremos en los marcadores léxicos, sintácticos y fonéticos más representativos de nuestro corpus. Para que resulte más clara la lectura de los ejemplos destacaremos con colores diferentes los distintos marcadores:

- Marcadores léxicos
- Marcadores sintácticos
- Marcadores fonéticos

De esta manera, las técnicas de traducción analizadas quedarán puestas en evidencia y el estudio será más comprensible. Realizaremos el análisis comparativo únicamente de las partes más representativas de nuestro corpus, pues el límite de nuestro trabajo es bastante restringido y nuestro corpus está marcado mayoritariamente por rasgos léxicos que se repiten. Si analizáramos cada uno de esos rasgos, el trabajo se volvería monótono. Con el fin de facilitar la lectura, hemos incluido los pasajes seleccionados con más contexto. Sin embargo, los fragmentos que hemos tomado para nuestro análisis están en recuadros aparte con números y letras indicativos de cada fragmento¹².

7.1 FRAGMENTO 1

En el Fragmento 1, tomado del capítulo uno: *Black Shiny FBI Shoes*, aparece principalmente la voz narrativa de Tom Wolfe, más una tercera voz, cuyo origen desconocemos. Nos pareció de gran interés seleccionar este pasaje, pues, al mismo tiempo que Wolfe describe el ambiente de los barrios de North Beach y de Haight-Ashbury en

¹¹ Información recolectada de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España. [Disponible en línea: <http://www.ace-traductores.org/user/465> – Consultado el 28 de febrero de 2017].

¹² Los fragmentos completos en inglés y español se pueden ver en el Anexo 1 (p. 84) y Anexo 2 (p. 95) respectivamente.

San Francisco, California, explica el léxico utilizado por los grupos *hip* de esa época (ejemplos 1a, 1b y 1c). Además, es una clara representación de una de las técnicas del nuevo periodismo en lo que respecta a la descripción de los símbolos de la vida diaria. En el fragmento 1 hay, fundamentalmente, marcadores léxicos pertenecientes a la jerga *hip*. Podemos observar que a lo largo de todo el fragmento la traducción es equilibrada con respecto al TO. El traductor utiliza equivalencias léxicas de la jerga *pasota*.

(1a)

<p>So I rented a car and started making the rounds in San Francisco. Somehow my strongest memories of San Francisco are of me in a terrific rented sedan roaring up hills or down hills, sliding on and off the cable-car tracks. Slipping and sliding down to North Beach, the fable North Beach, the old fatherland bohemia of the West Coast, always full of Big Daddy So-and-so and Costee Plusee and long-haired little Wasp and Jewish buds balling spade cats – and now North Beach was dying. But it was not just North Beach that was dying. [...] The whole old-style hip life – jazz, coffee houses, civil rights, invite a spade for dinner, Vietnam – it was all suddenly dying, I found out, even among the students at Berkeley, across the bay from San Francisco, which had been heart of the ‘student-rebellion’ and so forth. It had even gotten to the point that Negroes were no longer in the hip scene, not even as totem figures. It was unbelievable.</p>	<p>Así que alquilé un coche y me puse a dar vueltas por San Francisco. Mis más intensos recuerdos de San Francisco me situaban en un fantástico sedán alquilado, subiendo y bajando colinas, entrando y saliendo de las vías de los tranvías. Deslizándome en dirección a North Beach, la legendaria North Beach, la vieja patria de la bohemia de la Costa Oeste, siempre llena de monstruos sagrados de esto y de aquello, de celebridades costeñas, de muchachitas judías y pequeñas <i>wasp*</i> de pelo largo que fornicaban con galanes negros... Pero no sólo moría North Beach. [...] Todo el viejo estilo de vida <i>hip</i> –jazz, cafés, derechos civiles, «invite a un negro a cenar», Vietnam...– estaba muriendo con rapidez vertiginosa, según pude saber, incluso entre los estudiantes de Berkeley – al otro lado de la bahía, frente a San Francisco–, que había sido el corazón de la «rebelión estudiantil». La situación había llegado al punto de que los negros ya no estaban en la escena <i>hip</i>, ni siquiera</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Spades, the very soul figures of Hip, of jazz, of the hip vocabulary itself, man and like and dig and baby and scarf and split and later and so fine, of civil rights and graduating from Reed College and living on North Beach, down Mason, and balling spade cats [...].</p>	<p>como figuras totémicas. Era increíble. Los negros, que habían sido la verdadera alma de lo <i>hip</i>, del jazz, de la propia jerga hip (dig, scarf, split, later...)*, de los derechos civiles, del licenciarse en el Reed College e irse a vivir a Mason, en North Beach, del follar interracial... [...]</p> <p>[*N. del T. <i>wasp</i>: siglas de <i>White Anglo-Saxon Protestant</i> (blanco, anglosajón, protestante)].</p> <p>[*N. del T.: <i>Dig</i>: entender (lit., cavar); <i>scarf</i>: comer (lit., ensamblar); <i>Split</i>: largarse (lit.: dividir); <i>later</i>: hasta luego (lit., más tarde)]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En 1a observamos que para *Big Daddy* (literalmente, un hombre de gran notoriedad) y *So-and-So* (literalmente, fulano) se emplea una traducción funcional (“monstruos sagrados de esto y de aquello”). Puesto que no existe equivalencia léxica, el traductor opta por comunicar el sentido de la frase al añadir expresiones coloquiales que a nuestro parecer se adecúan al ritmo del texto. En esa misma enumeración, nos percatamos de que la traducción de *Costee Plusee* (“celebridades costeñas”) cambia de significado, es decir, es una adaptación. Creemos que *Costee Plusee* es una adjetivación de “Cost Plus”. Este es un almacén estadounidense surgido a finales de los años cincuenta en San Francisco, California, el cual vende productos hechos a mano, ropa y muebles de estilo alternativo¹³ (hoy en día su estilo es más variado). Es posible que la intención de Wolfe sea hablar con ironía de todos los bohemios de San Francisco que compraban sus vestimentas y decoraciones en este almacén. Aunque el sentido del TO es otro, la traducción nos parece adecuada, ya que retoma la misma idea de “monstruos sagrados”. De otra manera, al no haber equivalente cultural en la lengua de llegada, se tendría que añadir una nota explicativa, y es posible que el concepto no fuera del todo claro para el lector.

Más adelante, también podría llamar la atención que el valor peyorativo que conlleva *spade*¹⁴ no esté presente en la traducción; en el TM se tradujo como “negro”.

¹³ Cost Plus World Market Corp > Home > About Us [Disponible en línea: <http://www.worldmarketcorp.com/about-us/> - Consultado el 27 de noviembre de 2017].

¹⁴ *2 spade (n)*: *offensive* – used as an insulting and contemptuous term for a black person. Merriam Webster. [Disponible en línea: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spade> – Consultado el 3 de noviembre de 2017].

Aunque en español existan algunos términos despectivos para referirse a las personas de piel negra, principalmente en hispanoamérica (*morocho, prieto*), no creemos que en este caso el autor del TO lo emplee de manera ofensiva al referirse a los afroamericanos, sino más bien utiliza un tono irónico, pues al final del fragmento hablando de los negros dice: “*Spades* the very soul figures of Hip, of jazz, of the hip vocabulary itself [...]”. Por lo tanto, de haber utilizado el término “morocho” o “prieto” en la traducción, el tono sería demasiado coloquial; en este caso, sería inadecuado. Por otro lado, creemos que la traducción empleada para “cats” (literalmente, tipo), y que en el TM se tradujo como “galanes”, implica que son hombres de buen semblante y bien proporcionados, mientras que el término “cats” no tiene ese matiz en inglés. Sin embargo, nos parece que *galanes* añade un tono cómico al texto. También nos llama la atención la traducción de *balling spade cats* (literalmente, practicar el coito con tipos negros), en el TM se traduce primero como “fornicaban con galanes negros” y luego como “del follar interracial”. Nos parece que el traductor evita ser repetitivo y que se aleja del texto para dar un efecto cómico a la narración, sobre todo al utilizar la expresión *follar interracial*.

En lo que respecta al vocabulario *hip*, creemos que, si bien se hubiera podido encontrar algún equivalente léxico, la intención del autor era la de especificar determinada jerga relacionada con los negros, por lo que el traductor opta por agregar una nota del traductor definiendo cada palabra: “N. del T.: *Dig*: entender (lit., cavar); *scarf*: comer (lit., ensamblar); *split*: largarse (lit.: dividir); *later*: hasta luego (lit., más tarde)”.

(1b)

<p>This was a gathering of all the tribes, all the communal groups. All the freaks came and did their thing. A head name Michael Bowen started it, and thousands of the piled in, in high costume, ringing bells, chanting, dancing ecstatically, blowing their minds one way and another and making their favorite satiric gestures to the cops, handing them flowers, burying the bastids in tender fruity petals of love.</p>	<p>El evento había congregado a todas las tribus, a todos los grupos comunales. Acudieron todos los freakies, y «montaron» su rollo. Quien lo inició todo fue un drogata llamado Michael Bowen, que de inmediato fue imitado por millares de asistentes con sus mejores galas. Entonaron cánticos, hicieron sonar campanillas, danzaron abismados en el éxtasis, se colocaron cada uno a su manera y dedicaron sus gestos satíricos preferidos</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	a los polis , ofreciéndoles flores, sepultándoles con tiernos pétalos de amor.
--	---------------------------------------------------------------------------------------

En (1b) observamos que el traductor emplea una equivalencia funcional para *did their thing*, al utilizar el verbo “montar” en *montaron su rollo*. La expresión *to blow your mind* no cuenta con equivalencia léxica en español, por lo que el traductor opta por emplear el verbo *colocarse* en el sentido de consumir drogas (*se colocaron cada uno a su manera*). Por otro lado, nos llama la atención que el traductor emplea diferentes variantes para traducir la palabra *cops*, en este caso (1b) emplea un acortamiento *polis*, uso coloquial para *policía*, pero en otro fragmento (1c) utiliza *bofia*, palabra de uso jergal. Queremos añadir que en el caso de “freaks” (1b) se trata de una palabra cuyo origen es anterior a la jerga *hip*, pero que se retomó en los años sesenta y adquirió otro sentido; *Freaks* también es sinónimo de *hippie* (Kipfer y Chapman, 2008: 172). Además, en el TM el traductor utiliza el préstamo “freakies” (debemos recordar que la traducción fue relizada en 1997, y los términos *friqui* y *friki* fueron incluidos en el Diccionario de la Real Academia posteriormente¹⁵). Y, en el caso de “thing” en *did their thing* (1b), también es una palabra que se originó previamente, y fue retomada en los años sesenta, pero guardando el mismo sentido¹⁶.

(1c)

Oh Christ , Tom, the thing was fantastic, a freaking mind-blower , thousands of high-loving heads out there messing up the minds of the cops and everybody else in a fiesta of love and euphoria. [...]	Oh, Dios , Tom, qué rollo más fantástico, qué pasada , qué colocón ... Miles de amorosos drogotas haciéndole la cabeza un lío a la bofia y a quien se pusiera por delante en una fiesta de amor y euforia. [...]
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (1c) encontramos expresiones pertenecientes a un registro coloquial. Existen equivalentes léxicos para *thing*, *high heads*, *messing up*, *cops* en la jerga pasota (*qué rollo*, *drogotas*, *haciéndole la cabeza un lío*, *bofia*). En el caso de *freaking mind blower* (literalmente, algo que impresiona en exceso), no existe un equivalente de esta expresión,

¹⁵ Fundeu BBVA, *friki mejor que friqui o freaky*, 2012. [Disponible en línea: <http://www.fundeu.es/recomendacion/friki-mejor-que-friqui-o-freaky-1527/> – Consultado el 3 de noviembre de 2017].

¹⁶ **thing** *n* One’s particular predilection, skill, way of living or perceiving, etc (Kipfer y Chapman, 2008: 490).

por lo que el traductor procede a una equivalencia funcional (*qué pasada, qué colocón*), dándole una interpretación con el significado de drogarse.

7.2 FRAGMENTO 2

En el fragmento 2, capítulo uno, aparece la voz de Mountain Girl y la de un vendedor. Este pasaje presenta, principalmente, marcadores fonéticos.

<p>One of the Flag People comes up. ‘Hey, Mountain Girl! That's wild!’ Mountain Girl is a tall girl, big and beautiful with dark brown hair falling down to her shoulders except that the lower two-thirds of her falling hair looks like a paint brush dipped in cadmium yellow from where she dyed it blond in Mexico. She pivots and shows the circle of stars on the back of her coveralls.</p>	<p>Se acerca uno de los tipos-bandera. –¡Eh, Montañesa! ¡Eso es divino! Montañesa es una chica alta, grande y guapa, de pelo castaño oscuro que le cae hasta los hombros; los dos tercios finales parecen una brocha untada de pintura amarillo cadmio (secuela de cuando se lo tiñó de rubio en México). Se da la vuelta y enseña el círculo de estrellas que lleva en la parte trasera del mono.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(2)

<p>‘We got ‘em at a uniform store’, she says. ‘Aren't they great!’ There’s this old guy in there, says, ‘Now, you ain’t gonna cut them flags up for costumes, are you?’ and so I told him,</p>	<p>Las conseguimos en una tienda de uniformes –dice–. ¿No son fantásticas? El tipo va y me dice: “¿No pensaréis cortarlas para haceros ropas raras?” Y yo le digo:</p>
<p>‘Naw, we’re gonna git some horns and have a parade’. But you see this? This is why we got ‘em’. She points to a button on the coveralls. Everybody leans in to look. A motto is engraved on the bottom in art nouveau curves: ‘Can't Bust 'Em.’</p>	<p>“No, vamos a coger unas cornetas y a organizar un desfile”. Pero ¿veis esto? En realidad las compramos para esto. Señala una insignia que lleva en el mono. Todo el mundo se inclina para mirar. Hay una leyenda grabada en la insignia con letras curvas <i>art nouveau</i>: «No podéis atraparlos.»</p>

En (2) notamos marcadores fonéticos (*got 'em; ain't; gonna; naw; git*) y sintácticos (*cut them flags up*) que denotan un registro coloquial. Sin embargo, el traductor opta por neutralizar la variante de los personajes. Coincidimos con Catford (1965) en que cuando el TO está marcado, habrá que transmitir dichas marcas en el TM, pues creemos que al no transmitir esos rasgos hay una pérdida en la caracterización de Mountain Girl, en la medida en que tales marcas forman parte de su idiolecto. Además, creemos que dichos marcadores fonéticos no solo caracterizan a los personajes, sino que también añaden un efecto cómico a la escena. La comicidad se presenta en la respuesta un tanto irónica y burlona de Mountain Girl al vendedor (*naw, we're gonna git some horns and have a parade*).

En nuestra variedad del español, no es posible transmitir la marca fonética en *we got 'em*, ya que no existe equivalencia en la lengua meta; sin embargo, se podría añadir léxico argótico (las *chachareamos en un changarro*) para compensar dicha pérdida. La sonoridad producida por la combinación de “chacharear” (literalmente, comprar o vender cosas de poco valor) y “changarro” (literalmente, tienda pequeña) crea un efecto cómico debido a la aliteración. Ambas palabras pertenecen al lenguaje argótico mexicano. En el caso de *you ain't gonna cut the flags up (...)* y *naw, we're gonna git some horns and have a parade* introducimos marcas morfológicas (*'amos > vamos; pa' > para; pos > pues; 'ora > ahora*) y léxico argótico (*fregar > estropear; nel > no; armar > organizar*) que denota que el personaje se expresa en un lenguaje coloquial; con ello se pretende compensar la pérdida de las marcas fonéticas. Las marcas fonéticas presentes en *This is why we got 'em* tampoco cuentan con equivalente fonológico posible, por lo que también se podría emplear una traducción funcional para compensar dicha inequivalencia mediante marcas morfológicas (*pa'*) y, al igual que la primera propuesta, también se puede adaptar y emplear léxico argótico (*guachen > miren; observen; latieron > gustaron*) en lugar de neutralizar por completo la oración. A continuación presentamos nuestra propuesta:

TO	TM	PROPUESTA
'We got 'em at a uniform store', she says. [...]	Las conseguimos en una tienda de uniformes –dice. [...]	Las chachareamos en un changarro de uniformes –dice. [...]

There's this old guy in there, says, 'Now, you ain't gonna cut them flags up for costumes, are you?' and so I told him,	El tipo va y me dice: "¿ No pensaréis cortarlas para haceros ropas raras?" Y yo le digo:	El tipo va y me dice: No pos 'ora sí que no se las vayan a fregar pa' hacerse ropas raras, ¿no?
' Naw , we're gonna git some horns and have a parade'. But you see this? This is why we got 'em '.	" No, vamos a coger unas cornetas y a organizar un desfile". Pero ¿veis esto? En realidad las compramos para esto .	Nel , nos ' amos a comprar unas cornetas y a armar un desfile*. Pero guachen . Es pa' esto que nos latieron .

*Queremos señalar que también hemos traducido "git" (get) por "comprar" y "have a parade" por "armar un desfile". La traducción española utiliza "coger" y "organizar" respectivamente. No utilizamos "coger" en este contexto, pues en nuestra variedad tiene una connotación de carácter sexual (*coger* = mantener relaciones sexuales). Y, con respecto a "have a parade" hemos utilizado "armar" debido al carácter coloquial que supone.

7.3 FRAGMENTO 3

Capítulo seis: *The Bus*. Están presentes la voz de Ken Kesey y la de un vendedor de una estación de servicio, más la voz narradora de Tom Wolfe. El diálogo entre ambos se desarrolla a partir de una disputa acerca del uso del baño de la estación, pues las catorce personas que viajan en el autobús se bajan para utilizarlo, a lo cual el vendedor se opone, ya que se trata de una fosa séptica y no quiere que la desborden. El diálogo presenta marcadores léxicos, sintácticos y fonéticos.

[...] the service station attendant and his Number One Boy stare at this - Negro music is blaring out of the speakers and these weird people clamber out, half of them in costume, lurid shirts with red and white stripes, some of them with weird	[...] el empleado de la gasolinera y su Ayudante Número Uno se quedan mirándoles –música negra sale atronadora por los altavoces–, y toda aquella gente rara se apea del autobús, la mitad medio disfrazados, con camisetas chillonas de
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>paint on their faces, like comic-book Indians, with huge circles under their eyes, eyes red, noses not blue, not nearly blue enough, but eyes red - all trooping out toward the Clean Rest Rooms, already queuing up, practically –</p>	<p>rayas rojas y blancas, y algunos con pinturas insólitas en la cara, como de indios de cómic, con enormes círculos bajo los ojos, con ojos rojos –las narices no son exactamente azules, no lo bastante azules, pero los ojos son rojos–, y se dirigen hacia los Limpios Servicios de la gasolinera, y están ya haciendo cola ante la puerta...</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(3a)

<p>‘Wait a minute,’ the guy says. ‘What do you think you're doing?’</p> <p>‘Fill ‘er up!’ says Kesity, very soft and pleasant. ‘Yes, sir, she’s a big bus and she takes a lotta gas. Yep’.</p>	<p>–Un momento –dice el tipo–. ¿Qué es lo que van a hacer?</p> <p>¡Llenarlo! –dice Kesity, con voz suave y agradable. Sí, señor. Este es un autobús enorme y necesita mucha gasolina. Sí, señor.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Como ya mencionábamos anteriormente, hemos observado marcas de uso oral que indican un registro coloquial del hablante en el fragmento 3. En (3a) el diálogo presenta marcadores fonéticos (*fill ‘er; lotta; yep*). En el TM el traductor no transmite dichos rasgos, y opta por no adaptarse del todo al registro coloquial que presenta el TO, por lo que neutraliza por completo el diálogo de los personajes. Tan solo añade al diálogo “Sí, señor” una segunda vez, quizás para dar un efecto cómico.

Creemos que en (3a) dichas marcas podrían transmitirse, ya sea mediante una conjunción de uso coloquial (*pos > pues*), léxico argótico (*un buen > mucho; fregadera > cosa molesta*) o el uso de sufijos apreciativos (*deveritas, autobusote*) para compensar la pérdida de las marcas fonéticas. Además, también proponemos que la pregunta que hace el vendedor sea de un tono más provocativo al igual que en el texto original (*what do you think you’re doing? >¿qué se cree que está haciendo?*). Pues en la traducción se pierde ese matiz.

TO	TM	PROPUESTA
<p>‘What do you think you're doing?’</p> <p>‘Fill ‘er up!’ says Kesity, very soft and pleasant. ‘Yes, sir, she’s a big bus and she takes a lotta gas. Yep!’</p>	<p>¿Qué es lo que van a hacer?</p> <p>¡Llenarlo! –dice Kesity, con voz suave y agradable. Sí, señor. Este es un autobús enorme y necesita mucha gasolina. Sí, señor.</p>	<p>¿Qué se cree que está haciendo?</p> <p>¡Pos llenarlo! [...] [...]</p> <p>Este autobusote consume un buen de gasolina, deveritas.</p>

(3b)

<p>‘I mean what are they doing?’</p> <p>‘Them? I 'spect they're going to the bathroom. Ay-yup, that big old thing's the worst gas-eater you ever saw’ - all the time motioning to Hagen to go get the movie camera and the microphone.</p> <p>‘Well, can't all those people use the bathrooms.’ ‘All they want to do is go to the bathroom’ – and now Kesity takes de microphone and Hagen starts shooting the film – <i>whirrrrrrrr</i> – but all very casual as if, well, sure, don't you record it all, every last morsel of friendly confrontation whenever you stop on the great American high-way to cop a urination or two? or a dozen?</p> <p>‘Well, now, listen! You ain't using the bathrooms! You hear me, now!</p>	<p>–Digo que qué van a hacer <i>ésos</i>...</p> <p>–¿Ésos? Supongo que van a los lavabos. Ay, señor mío, éste es el cacharro que más gasolina traga del mundo –dice mientras hace señas a Hagen para que coja la cámara y el micrófono.</p> <p>–Todos no pueden utilizar los servicios...</p> <p>–Lo único que quieren es ir al retrete...</p> <p>Y Kesity coge el micrófono y Hagen se pone a filmar, <i>brrrrrrrrr</i>, pero todo con mucha naturalidad, como si, bueno, muy bien, ¿no lo estás tomando todo, hasta el más mínimo detalle de los amistosos enfrentamientos cada vez que nos paramos en la gran autopista de Norteamérica para echar una o dos meadas, o una docena?</p> <p>–¡Oiga, escuche! ¡Ni hablar de utilizar los servicios! ¿Me oye?</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (3b) observamos marcadores sintácticos que denotan vulgarismos en el inglés del TO (*can't all those people; you ain't using*). En el TM, el traductor neutraliza dichas marcas, por lo que crea una pérdida en el efecto cómico y la caracterización del personaje.

Creemos que en (3b) se hubiera podido emplear una traducción funcional para transmitir los rasgos del TO, mediante una transgresión sintáctica (*esas gentes no pueden todas*) o empleando léxico argótico (*ni madres*) para compensar la inequivalencia del registro coloquial del TO. Por ejemplo:

TO	TM	PROPUESTA
‘Well, can’t all those people use the bathrooms.’	- Todos no pueden utilizar los servicios...	- Esas gentes todas usar los baños
‘ You ain’t using the bathrooms! [...]’	¡ Ni hablar de utilizar los servicios! [...]	¡ Ni madres * que van a usar los baños! [...]

*Si bien somos conscientes de que en el TO el personaje del vendedor no utiliza palabras malsonantes, y que de emplearlas en el TM el registro no sería el mismo, creemos que, como se ve en (3d), el vendedor utiliza un tono amenazante contra Kesey (*better make it fast or there’s going to be trouble around here*), por lo que, en este caso, emplear un léxico vulgar para compensar la falta de equivalencia fonológica en el TM no crearía extrañeza en el lector meta.

(3c)

You see that motel back there? I own that motel, too, and we got one septic tank here, for here and there, and you’re not gonna overflow it for me. Now git that thing out of my face!’	¿Ve ese motel de allá al fondo? Pues también es nuestro, y tenemos una fosa séptica para el motel y la gasolinera, así que no me la van a desbordar con tanta gente . ¡Y quite esa cosa de delante de mi cara!
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (3c) el diálogo presenta algunos marcadores fonéticos (*gonna, git*), pero en el TM el traductor neutraliza dichas marcas. Creemos que las marcas neutralizadas podrían transmitirse añadiendo un elemento léxico argótico (*fregadera*) y coloquial (*sáqueme*) para compensar la pérdida de las marcas fonéticas.

TO	TM	PROPUESTA
you're not gonna overflow it for me. Now git that thing out of my face!' [...]	así que no me la van a desbordar con tanta gente. ¡Y quite esa cosa de delante de mi cara! [...]	[...] ¡Y sáqueme esa fregadera de delante de mi cara!

(3d)

<p>- Kesity has the microphone in the guy's face, like this is all for the six o'clock news, and then he brings the microphone back to his face, just like the TV interview shows, and says,</p> <p>'You see that bus out there? Every time we stop to fill 'er up we have to lay a whole lot of money on somebody, and we'd like it to be you, on account of your hospitality.'</p> <p>'It's an unaccountable adventure in consumer spending,' says Babbs.</p> <p>'Get those cameras and microphones out of here,' the guy says. 'I'm not afraid of you!'</p> <p>'I should hope not,' says Kesity, still talking soft and down-home. 'All that money that big baby's gonna drink up. Whew!'</p> <p><i>Sheerooooooo</i> - all this time the toilets are flushing, this side and that side and the noise of it roars and gurgles right through the cinder block walls until it sounds like there's nothing in the whole wide open U.S. of A. except for Clean Rest Room</p>	<p>Kesity tenía el micrófono en la cara del tipo, como si la cosa fuera para las noticias de las seis, y se lo vuelve a poner debajo de las narices, exactamente igual que en las entrevistas de la televisión, y dice:</p> <p>–¿Ve ese autobús de ahí fuera? Cada vez que nos paramos para llenar el depósito nos tenemos que dejar un buen montón de dinero, y queremos que vaya a parar a sus bolsillos a cambio de su hospitalidad...</p> <p>–Una increíble hazaña desde el punto de vista del gasto –dice Babbs.</p> <p>–Quiten esas cámaras y micrófonos fuera de mi vista –dice el tipo–. ¡No les tengo miedo!</p> <p>–Eso espero –dice Kesity, con la misma voz suave y campechana–. Con la cantidad de gasolina que este cacharro se va a beber...</p> <p><i>Fishhhhh</i>... Las cisternas no paran de sonar, en un lado y en otro, y el ruido es un gorgoteo y un bramido que llega a través de los muros de bloques cenicientos, y al cabo parece que en el</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>toilets and Day-Glo crazies and cameras and microphones from out of nowhere, and the guy just caves in under it. He can't fit it into his movie of Doughty American Entrepreneur – <i>not no kind of way</i> – ‘Well, they better make it fast or there’s going to be trouble around here.’ And he goes out to fill ‘er up, this goddamn country is going down the drain. [...]</p>	<p>ancho y abierto país estadounidense no hay nada salvo ese ruido de Limpios Retretes y esos chiflados pintarrajeados con pinturas fluorescentes y esas cámaras y esos micrófonos que surgen de la nada, y el tipo acaba por capitular ante todo aquello. No hay modo de hacerlo encajar... <i>en absoluto</i> en su película de Audaz Empresario Norteamericano. –Bueno –dice–, será mejor que se den prisa o aquí vamos a tener problemas. Se dispone a llenar el depósito mientras masculla que el país está yéndose al traste. [...]</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (3d) podemos observar que en la traducción, si bien no existe una expresión de uso en español, una traducción literal (*dejar un buen montón de dinero, que se den prisa*), como en este caso, funciona perfectamente, al hacer la frase redundante (*un buen montón*); *un buen* es igual a “mucho”. También advertimos que el traductor añade una expresión coloquial (*que vaya a parar a sus bolsillos*), quizás con la intención de producir un efecto cómico a la escena o de compensar la falta de equivalencia en cuanto a expresiones de uso coloquiales.

7.4 FRAGMENTO 4

En este pasaje, tomado del capítulo siete: *Unauthorized Acid*, está presente la voz narrativa de Tom Wolfe, la de un afroamericano al que Wolfe apoda Golden Mouth, por su diente de oro brillante, y la de otros afroamericanos amigos de este último. La escena se desarrolla en una playa segregada del lago Pontchartrain en Nueva Orleans, a la cual los viajeros del autobús llegan sin saber que se trata de una playa exclusivamente para negros. Al llegar, Zonker, que se encuentra bajo los efectos del ácido, entra a nadar al lago. Dentro del lago, Golden Mouth y su grupo de amigos lo abordan y comienzan a hacerle comentarios agresivos e irónicos, haciendo uso de un vocabulario malsonante, y profiriendo insultos de carácter sexual y escatológico. Wolfe hace una narración exhaustiva de la escena. En la narración y en el diálogo observamos marcadores léxicos, sintácticos y fonéticos.

[...] – it is all swimming in front of their old acid eyes like a molten postcard - water! What they don't know is, it is a segregated beach, for Negroes only. The spades all sitting there on benches sit there staring at these white crazies coming out of a weird bus and heading for New Orleans 30th-parallel Deep South segregated water. Zonker is really zonked this time, and burning up with the heat, about 100 degrees, and he dives in and swims out a way and pretty soon he sees he is surrounded by deep orange men, Negroes, all treading water around him and giving him rotten looks. One of them has a gold tooth in the front with a star cut out in it, so that a white enamel star shows in the middle of the gold, and the gold starts flashing out at him in the sun – *cheeakkk* – in time with his heartbeat which is getting faster all the time, these goddamn flashes of gold and white star after-images, and the Golden Mouth says,

[...] todo se pone a evolucionar ante sus ojos lisérgicos como una postal fundida... ¡Y el agua! Lo que ninguno de ellos sabe es que se trata de una playa «segregada», sólo para negros, y allí están todos los negros sentados en los bancos, mirando cómo aquellos blancos chiflados se bajan de un autobús extraño y van hacia el paralelo 30 de las aguas segregadas del Profundo Sur de Nueva Orleáns. El Colgado está colgado de verdad, y arde con el calor, y se zambulle y nada un trecho y al poco ve que está rodeado de hombres de color naranja oscuro, de negros que chapotean a su alrededor y le lanzan miradas aviesas. Uno de ellos tiene un incisivo de oro con una estrella vaciada en el frente –de forma que deja ver una estrella de esmalte blanco en medio del amarillo del oro–, y el oro empieza a lanzar reflejos de sol hacia el Colgado, *físssssss*, al compás de los latidos de su corazón, que se aceleran progresivamente..., esos malditos reflejos de oro y esmalte blanco que se te quedan pegados en la retina..., y Boca dorada dice:

(4a)

<p>‘Man, there sure is a lotta trash in the water today.’</p> <p>‘You ain’t shittin’, man,’ says another one of them.</p> <p>‘Lotta fuckin’ trash, man,’ says another one, and so on.</p>	<p>–Tío, hoy hay mucha basura en el agua...</p> <p>–No vas descaminado, no... dice otro.</p> <p>–Mucha puta mierda en el agua, sí, señor... dice otro.</p> <p>Y así unos cuantos más.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (4a) observamos marcadores fonéticos (*you ain’t shittin’*; *lotta fuckin’*) y léxicos (*shittin’*; *man*; *fuckin’*; *trash*; *man*). Con respecto al uso de *ain’t*, nos parece interesante añadir a manera de comentario una entrada del Merriam Webster en la que explican que el uso de *ain’t* es considerado como no estándar y su uso es más habitual entre las personas con menos educación, aunque se utiliza cada vez más en el lenguaje común, y en la literatura es empleado para dar más énfasis¹⁷.

En el TM vemos que el traductor transmite algunos de los rasgos léxicos (*man* > *tío*; *lotta fuckin’ trash* > *puta mierda*), pero evita repetir el apelativo *man*, a diferencia del TO donde las repeticiones son intencionales. La jerga *hip* se caracteriza por su pobreza léxica y falta de creatividad, por lo que es posible que la intención del autor sea la de transmitir tales características. Además, la traducción para *you ain’t shittin’, man* se atenuó respecto del TM (*no vas descaminado, no*). En términos generales, el traductor tiende a neutralizar las variantes presentes en el TO; con ello se produce una pérdida del uso de vocabulario argótico de los personajes. La intención del autor es mostrar al lector meta que tales personajes forman parte de un estrato social específico. Además, se atenúa el tono agresivo del personaje y el efecto cómico de la escena. Dichas marcas las hemos identificado como dialecto social/geográfico, y están relacionadas con el habla de los negros o el estereotipo que se tiene del habla de los negros.

En (4a) se hubiera podido transmitir el tono del texto original a través de marcas léxicas (*neta*, *mamar*, *bato*) y sintácticas (mediante la omisión de la conjugación en *no mamar*). Aunque la cultura origen y la cultura de llegada difieren, podría haberse transmitido la intención del autor. En el caso de *neta* (verdad), *mamar* (exagerar, mentir)

¹⁷ Merriam Webster, *Is AIN'T a word?*, 2017. [Disponible en línea: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ain't> – Consultado el 12 de septiembre de 2017].

y *bato* (hombre) se trata de marcas léxicas que se emplean en el lenguaje juvenil argótico y son de carácter vulgar.

TO	TM	PROPUESTA
‘ You ain’t shittin’, man’, says another one them	No vas descaminado , no... dice otro.	¿Ah, neta? , no mamar , bato –dice otro.

(4b)

<p>Suddenly Golden Mouth is speaking straight to Zonker: ‘What’s all this trash doing in the water, man?’</p> <p>Zonker is very nonplused, partly because the whole day has turned orange on him, because of the acid – orange trunks, orange water, orange sky, orange menacing spades.</p> <p>‘Boy, what ø you doing here!?’ Golden Mouth says very sharp all of a sudden. Orange and big and orange hulking fat back big as an orange manta ray.</p> <p>‘Boy, you know what we ø gonna do? We ø gonna cut yo’ little balls off. We gonna take you up on that beach and wail with you!’ [...]</p>	<p>De pronto Boca Dorada le está hablando directamente a el Colgado:</p> <p>–¿Qué está haciendo toda esta mierda en el agua, eh, tío? El Colgado está perplejo, en parte porque el día se le ha vuelto naranja por el ácido: trajes de baño anaranjados, agua anaranjada, cielo anaranjado, negros amenazantes y anaranjados...</p> <p>–Oye, ¿qué estás haciendo aquí? –le dice de pronto Boca Dorada en tono abiertamente agresivo. El negro es grande y naranja y sus adiposas y anchas espaldas son como una gran raya marina naranja–.</p> <p>‘Tío, ¿sabes lo que vamos a hacer contigo? Vamos a cortarte las pelotas. Vamos a sacarte a la orilla y vamos a cantar contigo... [...]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (4b) observamos marcadores sintácticos (*what ø you doing, gonna do, we gonna cut yo’*), principalmente, y marcadores léxicos (*boy, balls, wail*). Sin embargo, en el TM se neutraliza la variación presente en el TO, aunque sí están presentes los rasgos léxicos (*tío, pelotas, cantar*), pero se evita la repetición del apelativo *boy*, primero se traduce como *oye* y después como *tío*. Al igual que en (4a), creemos que, al no transmitir la variación presente en el TO, el texto pierde el efecto cómico e irónico que busca el

autor. Además, los rasgos que hemos identificado como dialecto social/geográfico se pierden, por lo que, merma la transmisión de información al lector meta.

Creemos que en (4b) los marcadores sintácticos que han sido neutralizados hubieran podido transmitirse mediante alteraciones sintácticas, en este caso una duplicación (redundante) del pronombre átono “te” (*te vamos a cortarte, te vamos a sacarte*). Aunque hemos de señalar que no se trata de un mexicanismo, sino que lo hemos utilizado por el efecto cacofónico que produce, además de añadir un efecto cómico. También empleamos palabras malsonantes (*fregados, huevitos*) y frases de uso coloquial (*partirte tu mandarina en gajos*) para compensar la falta de equivalencia. En el caso de *wail with you*, el traductor optó por emplear una traducción literal (*cantar contigo*); sin embargo, la definición literal de *wail* significa *lamento, gemido, grito*. Gracias al contexto, se puede interpretar que el uso de *wail* es un eufemismo, pues los personajes se dirigen a Zonker con un tono amenazante, empleando un lenguaje vulgar. Por ello proponemos una traducción funcional, mediante el empleo de una frase de uso coloquial: *partirte tu mandarina en gajos*. Se trata de un juego de palabras que contiene un significado oculto de carácter ofensivo: la expresión *partirle la madre a alguien* es una manera de agraviar sutilmente a alguien¹⁸. A continuación presentamos nuestras propuestas:

TO	TM	PROPUESTA
‘ Boy, what ø you doing here! ?’	–Oye, ¿qué estás haciendo aquí?’	–Eh, bato , ¿y tú qué fregados haces aquí?’
‘ Boy , you know what we gonna do? We gonna cut yo’ little balls off. We gonna take you up on that beach and wail with you!’ [...]	‘ Tío , ¿sabes lo que vamos a hacer contigo?’ Vamos a cortarte las pelotas . Vamos a sacarte a la orilla y vamos a cantar contigo... [...]	‘ Bato , ¿sabes lo que vamos a hacerte?’ Te vamos a cortarte los huevitos. Te vamos a sacarte y a llevarte a la playita pa’ partirte la mandarina en gajos . [...]

¹⁸ López Tavira, A., *Entre broma y broma la grosería se asoma*, 2010: 14. Revista Palabrijes 05. [Disponible en línea: <https://www.dropbox.com/s/9v1wh9pe6duirzo/Palabrijes.05-Juegos.de.palabras.pdf> – Consultado el 24 de julio de 2017].

7.5 FRAGMENTO 5

En este fragmento, tomado del capítulo doce: *The Bust*, está presente la voz narrativa de Tom Wolfe y la voz del personaje Pancho Pillow. Pancho Pillow se encuentra en la casa de La Honda, tiene una revista con fotografías de alfombras orientales y no para de hablar de ello a todo el mundo. Les pone la revista en la cara buscando que alguien se harte y lo haga callar. Finalmente, Kesey aparece y le hace un mal comentario. Con ello hace callar a Pancho. Hemos seleccionado este fragmento pues en él aparecen marcadores léxicos, sintácticos y fonéticos, principalmente en boca de Pancho Pillow, quien hace uso abundante de la jerga *hip*. El autor recrea vívidamente el diálogo (o, deberíamos decir, el monólogo) de Pancho Pillow.

(5a)

<p>One kid known as Pancho Pillow, was a ball-breaker freak. He has to break your balls by coming on obnoxious in any way he could dream up, after which you were supposed to reject him, after which he could feel hurt and blame you for... <i>all</i>. That was his movie. One night Pancho is in the house with a book about Oriental rugs, full of beautiful color plates, and he is rapping on and on about the beautiful rugs –</p>	<p>Hay un chico a quien llaman Pancho Almohada que es un auténtico pelmazo. Está siempre haciendo lo inimaginable para resultarte odioso, y al final ya no aguantas más y lo mandas al cuerno, y entonces él puede sentirse herido y echarte en cara... <i>todo</i>. Ésa es su <i>película</i>. Una noche Pancho está en casa y lee un libro sobre alfombras orientales, lleno de bellas láminas en color, y no hace más que «dar la vara» con lo bonitas que son las alfombras que está viendo...</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (5a), si bien es cierto que *ball-breaker freak* por *auténtico pelmazo* da un toque cómico e irónico, el registro coloquial es más sutil que en el TO, pues sabemos que existe una equivalencia formal y que bien podría haberse decantado por un *es un auténtico rompepelotas*. En seguida, notamos que evita repetir *pelmazo* y se atenúa el registro, ya que utiliza *odioso* para *he has to break your balls*, cuando también hubiera podido optar por una traducción equivalente: *tiene que romperte las pelotas*, aunque, después compensa la frase y emplea una expresión coloquial: *lo mandas al cuerno* para *reject him*.

(5b)

<p>‘ – like, man, I mean, look here, man, these cats were turned on <i>ten centuries ago</i>, the whole thing, they had mandalas you never dreamed of – right? – look here, man, I want to blow your mind for you, just one time – ’</p> <p>– and he sticks the book under some Prankster's nose – here's a beautiful color picture of an Isfahan rug, glowing reds and oranges and golds and starlike vibrating lines all radiating out from a medallion at the center –</p> <p>‘No thanks, Pancho, I already had some.’</p>	<p>¿Te das cuenta?, estos tipos estaban ya en la onda hace <i>diez siglos</i>. Tenían mándalas que no habrías imaginado en toda tu vida..., ¿me oyes? Mira, tío, con esto vas a flipar, sólo una miradita...</p> <p>... y te pone el libro debajo de las narices: ésta es una preciosa litografía en color de una alfombra de Isfahan, con sus brillantes rojos y naranjas y oros y vibrantes y luminosas líneas que parten del medallón del centro...</p> <p>–No, gracias, Pancho. Ya he visto suficiente...</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (5b) también observamos que se omite una parte de la jerga *hip* en el TM (*like, man, I mean*). Creemos que el léxico se hubiera podido transmitir, pues existe una equivalencia, por ejemplo: *como, tío, ¿sabes?, mira aquí, tío*. Si bien es verdad que la jerga es bastante repetitiva y simple, también es cierto que forma parte de las características inherentes a la jerga *hip*, así que, al omitirla, se pierden rasgos representativos de la misma. Además, merma el efecto cómico del original. Por otro lado, los marcadores léxicos se transmiten (*turned on > estaban ya en la onda*) al mostrar una equivalencia funcional del léxico. También, vemos cómo varía con respecto al uso del argot para cada situación comunicativa. Aquí se decanta por *flipar*, en cambio, en (1b) emplea *qué pasada, qué colocón*.

<p>‘Come on, man! I mean, like, I gotta share this thing, I gotta make you see it, I can't keep this whole thing to myself! Like, you know, I mean, I want to share it with you – you dig? – now you look at this one –’</p> <p>And so on, shoving the goddamn book at everybody, waiting for somebody to tell</p>	<p>–¡Venga, hombre! Mira, ¿sabes?, tengo que <i>compartir</i> todo esto, tengo que hacer que lo <i>veas</i>, ¡no puedo disfrutar de esto yo solo! O sea, ¿sabes?, quiero <i>compartirlo</i> contigo, ¿lo entiendes? Mira, mira esta otra...</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>him to go fuck himself, at which point he can stalk out, fulfilled.</p> <p><i>Feed the hungry bee</i> – but christ, this ball breaker is too much. So now all the Pranksters endure, waiting for one thing, waiting for Kesey to turn up. By and by the door opens and it's Kesey.</p>	<p>Y así una y otra vez, metiendo el maldito libro en las narices de todo el mundo, a la espera de que alguien le mande a tomar por el culo y él pueda ya marcharse muy digno y satisfecho...</p> <p><i>Dad de comer a la abeja hambrienta...</i></p> <p>Pero, santo Dios, este pelmazo es «demasiado». Así que los Bromistas <i>aguantan</i>, y no esperan más que una cosa: que aparezca Kesey. Al cabo se abre la puerta y entra Kesey.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(5c)

<p>‘Hey man!’ Pancho says and rushes up to him. ‘You gotta look at these things I found! I gotta turn you on to this, man! I mean, I really got to, because it will fucking blow your mind!’ and he sticks the book in Kesey’s face. [...]</p>	<p>–¡Hola, tío! –dice Pancho, y va corriendo hacia él–. ¡Tienes que echar un vistazo a esto que he encontrado! ¡Quiero que no te lo pierdas! ¿Sabes?, ¡tengo que enseñártelo, porque te va a flipar de verdad!</p> <p>Y le pone el libro delante de los ojos. [...]</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (5c) observamos marcadores sintácticos principalmente (*turn you on; man; I mean; fucking; blow your mind*) y solo uno fonético (*I gotta*). En el TM se empleó una traducción funcional, al no existir equivalencia léxica como tal. En términos generales, creemos que el TM es equilibrado con respecto al TO. Aunque, en la traducción no se mantiene el mismo registro para *fucking blow your mind*, pues si bien en este caso se emplea *fucking* como intensificador, continúa siendo una palabra malsonante, con lo cual la frase está marcada por un tono más vulgar. En cambio, en el TM observamos que se emplea *de verdad* con la misma función, pero el registro se atenúa.

Creemos que al omitirse el marcador fonético (*I gotta*) y léxico (*I mean*) no representa una pérdida significativa en el TM, pues en realidad la frase *¡quiero que no te lo pierdas! ¿Sabes?*, compensa esas omisiones, ya que causa el efecto cómico intencionado y transmite los rasgos culturales de los jóvenes pertenecientes al círculo *hip*. Sin embargo, pensamos que hubiera podido transmitirse el intensificador *fucking* para

traspasar su función, también hemos adaptado la frase al léxico argótico mexicano. En nuestra propuesta utilizamos *pinche* (despreciable) como intensificador y *quedarse en el alucín* (permanecer en un estado inducido por el efecto de las drogas; alucinar) en un sentido figurado, lo que significa muy asombrado.

TO	TM	PROPUESTA
<p>I gotta turn you on to this, man! I mean, I really got to, because it will fucking blow your mind! [...]</p>	<p>¡Quiero que no te lo pierdas! ¿Sabes?, tengo que enseñártelo, porque te va a flipar de verdad! [...]</p>	<p>[...] vas a quedarte en el pinche alucín</p>

7.6 FRAGMENTO 6

En este fragmento, tomado del capítulo trece: *The Hell's Angels*, Kesey invita al rancho en La Honda al grupo motero los Ángeles del Infierno y organiza una fiesta en su honor. El pueblo se entera de esto y también la policía. En nuestra selección, aparece la voz de Wolfe y la voz de Cassidy, quien, bajo los efectos de las drogas y el alcohol, le grita un sinfín de injurias a la policía, utilizando un vocabulario ofensivo.

<p>[...] Cassidy down to just his hell of a build, nothing else, just his hell of a build, jerking his arms out and sprocketing around under a spotlight on the porch of the log manse, flailing a beer bottle around in one hand and shaking his other one at the cops:</p>	<p>[...] Cassidy, despojado de la ropa, con su enorme anatomía desnuda, agitaba los brazos y daba vueltas como una rueda dentada bajo un foco del porche de la casa de troncos, blandiendo una botella de cerveza con una mano y agitando la otra en dirección a la policía:</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(6a)

<p>'You sneaky motherfuckers! What the fuck's wrong with you! Come on over here and see what you get... goddamn your shit filled souls anyway! - laughing and jerking and sprocketing</p>	<p>-¡Eh, vosotros, jodidos bastardos! ¿Qué cojones os pasa? Venid a ver lo que os espera... ¡Maldita sea vuestra alma llena de mierda! –Reía y se agitaba y giraba sobre sí mismo–.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(6b)

<p>‘Don’t fuck with me, you sons of shit-lovers. Come on over. You’ll get every fucking thing you deserve.’ [...]</p>	<p>[omisión] Venid, venid... Os vais a llevar vuestro jodido merecido. [...]</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------

En (6a) y (6b) observamos únicamente marcadores léxicos y fonéticos (*sneaky motherfuckers; fuck; goddamn your shit filled souls; sons of shit lovers*). Si bien somos conscientes de que el TO es de un registro vulgar, lo hemos clasificado dentro de la categoría de registro coloquial, pues también es de espontaneidad oral, y como veremos en seguida, en nuestra propuesta de traducción utilizamos frases coloquiales. El fragmento está fuertemente marcado por un vocabulario malsonante de carácter sexual y escatológico. Creemos que el TM es bastante equilibrado respecto al TO, pues existe equivalencia léxica para todos los términos vulgares. Otra parte del vocabulario utilizado nace como improvisación del personaje, y no porque sean palabras o frases coloquiales acuñadas (*shit filled soul; sons of shitlovers*). Sin embargo, en (6b) notamos una omisión en el TM (*don’t fuck with me, you sons of shitlovers*). Desconocemos los motivos por los cuales se produce la omisión, pero creemos que esto representa una pérdida en la transmisión de información del texto. Aunque no representa una pérdida de información significativa para el lector meta, tampoco se justifica la omisión. Sí produce una pérdida con respecto al efecto cómico y de agresividad presente en el original.

En (6b) creemos que hubiera sido viable una traducción funcional de *don’t fuck with me your sons of shitlovers*. Creemos que *shitlovers* podría traducirse empleando una ofensa de un tono más atenuado, pero que produce un efecto de comicidad “hijos de la **tiznada**”, el cual es un eufemismo de *chingada* (literalmente, prostituta) perteneciente a nuestra variante mexicana. Para transmitir el efecto vulgar que produce *fuck* añadimos *pinches* (intensificador, despreciable).

TO	TM	PROPUESTA
‘Don’t fuck with me, you sons of shit-lovers. Come on over. You’ll get every fucking thing you deserve.’	- OMISIÓN – Venid, venid... Os vais a llevar vuestro jodido merecido [...]	No se pinches metan conmigo, hijos de la tiznada [...]

7.7 FRAGMENTO 7

En este fragmento, tomado del capítulo veinticinco: *Secret Agent Numer One*. Kesey se fuga a Manzanillo (México) junto a los Merry Pranksters, allí rentan una casa en la playa. Una tarde, Page llega a la casa y les avisa de que hay alguien tomando fotografías de ellos desde una casa en construcción al otro lado de la calle. Él y Babbs se dirigen para enfrentarse al hombre que tomaba fotos. Al llegar, el hombre, un mexicano, los saluda amablemente y les dice que quiere comprar la casa en la que está. Babbs trata de seguirle el juego, pero cuando el mexicano se despide, Babbs lo enfrenta diciéndole que sabían que había estado tomado fotografías del grupo, a lo que el mexicano responde que, en realidad, él forma parte de la inteligencia naval mexicana y que está investigando el caso de unos submarinos rusos en el área, específicamente, a un ruso cuya descripción es idéntica a la de Kesey. Babbs le sigue el juego diciendo que sí, que ha visto submarinos. Finalmente se despiden y, al día siguiente, el mexicano regresa, bromeando, con una actitud muy cordial, y Babbs lo invita a tomar unas cervezas a un bar para tratar de alejarlo de la casa y obtener más información acerca de la investigación que se está llevando a cabo, ya que sospecha que en realidad a quien estaba buscando era al fugitivo Kesey. En esta selección, aparece la voz narrativa de Wolfe, la voz de Babbs y la del mexicano. Nos pareció de gran interés añadirla a nuestro análisis, pues en la voz del mexicano observamos una gran abundancia de marcadores fonéticos y algunos sintácticos.

En términos generales, hemos identificado rasgos sintácticos y fonéticos en el personaje mexicano en el TO. Además de los marcadores fonéticos, el hablante emplea un léxico coloquial y hace uso de palabras malsonantes, y de palabras en español. Sin embargo, en el TM esos rasgos se neutralizan y, en uno de los casos, observamos que la conjugación empleada por el hablante mexicano corresponde a la de uso en España (*sabéis*).

<p>Afternoon - Page comes busting in la casa grande saying,</p> <p>‘Hey! There's a guy across the road taking pictures of us!’</p> <p>Sure enough. There is a guy peeking over the edge of a window in an unfinished cottage across the beach road, another cinderblock Rat wonder. The sun highlights off his camera lens. Kesey gets the adrenaline pumping for a run, but Page charges across the road to the cottage like he owns the place, followed shortly by Babbs. Inside the cottage he finds a Mexican, dressed like a businessman, metallic suit, white shirt and tie, looks like he's in his thirties.</p> <p>‘What the hell do you think you're doing?’ says Page.</p> <p>‘Hello, amigo!’ the guy says, looking fairly cool. He speaks English.</p>	<p>Una tarde Page llega como una tromba a la casa grande y dice:</p> <p>–¡Eh! ¡Hay un tipo al otro lado de la carretera sacándonos fotografías!</p> <p>Es cierto. Hay un tipo que mira a hurtadillas desde el borde de la ventana de una casita a medio construir –otra maravilla Cutre de bloques de ceniza– situada al otro lado de la carretera de la playa. El sol arranca destellos del objetivo de la cámara. Kesey siente la adrenalina bombeándole para la fuga, pero Page cruza corriendo la carretera en dirección a la casita como si fuera el dueño del lugar, seguido de cerca por Babbs.</p> <p>En el interior de la casita encuentra a un mexicano, que viste como un hombre de negocios –traje de brillo metálico, camisa blanca y corbata– y aparenta unos treinta y tantos años.</p> <p>–¿Qué diablos hace aquí? –dice Page.</p> <p>–¡Hola, amigo! –dice el tipo, muy tranquilo. Habla inglés–.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(7a)

<p>‘I theenk maybe I ø buy thees house. You ø like the beach here?’</p> <p>‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’ says Babbs.</p> <p>Babbs has his friendly put-on grin turned up to such maximum intensity the guy flinches his cool momentarily, but he gets it back.</p> <p>‘Yes?’</p> <p>‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’</p>	<p>A lo mejor compro esta casa. ¿Qué tal la playa, le gusta?</p> <p>–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien! –dice Babbs.</p> <p>Babbs exhibe su sonrisa fingida con tal intensidad que el tipo parece perder el temple unos instantes, aunque lo recupera de inmediato.</p> <p>–¿Sí?</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>‘Yes. I am glad. I like another person's opinion in these things. Well - so long, amigos!’ and he steps outside like he's going.</p> <p>‘Send us some pictures if they turn out good,’ says Babbs.</p> <p>‘Some pictures?’</p> <p>‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’</p> <p>‘What pictures?’</p> <p>‘Of us. We like pictures. We have a whole scrapbook. We like candid pictures, you know? I bet you took some good ones.’</p> <p>‘Yes.’ The Mexican looks very thoughtful. I o t e l l e y o, f r e n, maybe you can help me.’</p> <p>‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’</p> <p>‘I am with the Mexican Naval Intelligence, and maybe you can help ... us. We have reports of Russian submarines operating in these waters.’</p> <p>‘Sub-marines!’ says Babbs in total put-on wonderment. Several Pranksters have gathered in front of la casa grande to watch Babbs and Page and the Mexican outside the Rat cottage.</p> <p>Yes,’ says the Mexican.</p>	<p>–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien!</p> <p>–Sí. Me alegro. Me gusta saber la opinión de otras personas en estos casos. Bien, ¡hasta la vista, amigos! Y se dirige hacia la puerta en ademán de marcharse.</p> <p>–Mándenos algunas fotos si salen bien – dice Babbs.</p> <p>–¿Algunas fotos?</p> <p>–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien!</p> <p>–¿Qué fotos?</p> <p>–Las nuestras. Nos gustan las fotografías. Tenemos un álbum entero de ellas. Nos gustan mucho las que nos sacan sin que nos demos cuenta, ¿sabe? Apuesto a que nos ha sacado unas muy buenas.</p> <p>–Sí. –El mexicano se queda muy pensativo–. Les diré, amigos. Quizá puedan ayudarme...</p> <p>–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien!</p> <p>–Pertenezco al servicio secreto de la Marina Mexicana, y a lo mejor pueden ustedes ayudarnos... Tenemos informes de que hay submarinos rusos operando en estas aguas.</p> <p>–¡Sub-marinos! –dice Babbs, con asombro absolutamente fingido. Para entonces hay unos cuantos Bromistas congregados frente a la casa grande, observando cómo Babbs y Page hablan con el mexicano a la puerta de la casita Cutre.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>–Sí –dice el mexicano–.</p>
<p>‘We have reports that thees submarines are coming een to shore at night, in thees waters. Have you notice eeny such acteevity?’</p> <p>‘No-tice!’ says Babbs. ‘Well I reckon by Christ we have! You oughta come out here some night! Some nights there’s so goddamn many of them, you can’t go to sleep for the signal lights. Shine right in the windows, blinking something fierce, and it’s a tough code. A tough code. But we’ll break it yet. We got a lotta good heads working on it. Why, this fella right here’ - pointing to Page, and rattling on about the incredible brazen activity of the Russian submarines in these waters - while Cassady comes across the road, flipping his sledge hammer, singles, doubles, triples, way up in the air looping it, catching it behind his back, and so on, but not looking at them for a second. Cassady sets a brick up on a fence about fifteen feet from the Mexican, but doesn’t say a word or even look, ratcheting his arms and legs this way and that to his private Joe Cuba. Then he heads back across the road.</p>	<p>Tenemos informes de que unos submarinos rusos se acercan a esta orilla por la noche. ¿Han notado ustedes alguna actividad de este tipo?</p> <p>–¡No-ta-do! –dice Babbs–. Bueno, ¡ya lo creo que hemos notado algo! ¡Tiene que venir por aquí una noche de éstas! A veces hay tantos de esos aparatos que no puedes ni irte a dormir de la cantidad de señales luminosas que emiten. Se reflejan en las ventanas, parpadeando como demonios..., un código muy cerrado, sí señor. Muy difícil. Pero lo descifraremos. Tenemos a unas cuantas buenas cabezas trabajando en ello. Mire, a este mismo... –dice, señalando a Page, y sigue parlotando sobre la descarada actividad de los submarinos rusos en aquellas aguas... Entretanto Cassady cruza la carretera lanzando al aire el martillo..., giros sencillos, dobles, triples..., hacia lo alto, haciéndole describir rizos, cogiéndolo, al caer, de espaldas, y así sucesivamente, pero sin mirar hacia ellos ni un instante. Luego coloca un ladrillo de pie sobre una valla, a unos cinco metros del mexicano, sin decir ni media palabra ni dirigirle la vista en absoluto, y se pone a agitar brazos y piernas a un lado y a otro en su particular interpretación de Joe Cuba. Luego se da la vuelta y cruza la carretera en dirección a la casa grande.</p>

que respecta a los sintácticos (*I buy; you like; I tell you*), los menos frecuentes, muestran a un hablante con poco dominio de la lengua inglesa, pues son evidentes las faltas gramaticales (discordancia gramatical, omisión de auxiliares). Sin embargo, estos rasgos no vuelven a mostrarse en el diálogo del personaje, con lo cual no creemos que sean representativos del idiolecto del hablante. En el TM, notamos una omisión de tales marcas, aunque los marcadores sintácticos son escasos, al no transmitirlos se crea una pérdida en la situación comunicativa, del efecto cómico y provoca, en consecuencia, una distorsión del perfil del personaje. En lo concerniente a los marcadores fonológicos (*theen; thees; fren; een; eeny; acteevity; ees; hees; leetle*), notamos un alargamiento de la letra “e”, que también actúa para reemplazar a la letra “i” (*thees > this; fren > friend; een > in; acteevity > activity; ees > is; hees > his; leetle > little*). La función de estos rasgos es la de representar la variante de un mexicano hablando inglés, y forman parte del idiolecto del mexicano Secret Agent Number One. Sin embargo, a pesar de ser rasgos representativos de dicho personaje, en el TM notamos una ausencia de tales marcas: se neutraliza completamente el idiolecto. Al neutralizar dicha variante se presenta una pérdida de la caracterización de un personaje y del efecto cómico buscado por el autor.

Creemos que, si bien los marcadores sintácticos son escasos, estos cumplen una función dentro del texto. Además, al igual que en el TO, sería posible transmitirlos en el TM mediante rasgos sintácticos. Por otro lado, los marcadores fonéticos conllevan más dificultad de traducción, pues existe inequivalencia debido a que se trata de un individuo que habla una lengua extranjera. Sin embargo, se podrían emplear marcadores para representar el idiolecto del personaje mediante el uso de jerga y expresiones mexicanas (*cantón > casa; late > gustar; compitas > amigos; onda > algo; igual y > quizás*) o diminutivos (*playita, compitas*) o proceder a modificaciones morfológicas (*pos*) o barbarismos (*déjenmen*).

TO	TM	PROPUESTA
‘I theenk maybe I ø buy thees house. You ø like the beach here?’	A lo mejor compro esta casa. ¿Qué tal la playa, le gusta?	pos , creo que igual y compro este cantón . ¿Les late acá la playita ?
I ø tell you , fren , maybe you can help me.’ [...]	Les diré, amigos . Quizá puedan ayudarme... [...]	Déjenmen les digo, compitas [...]

<p>[...] ‘We have reports that thees submarines are coming een to shore at night, in thees waters. Have you notice eeny such acteevity?’</p>	<p>[...] Tenemos informes de que unos submarinos rusos se acercan a esta orilla por la noche. ¿Han notado ustedes alguna actividad de este tipo?</p>	<p>[...] Tenemos informes de que unos submarinos se acercan a esta orilla por la noche. ¿Han visto una onda así?</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Creemos que sería posible compensar la inequivalencia al emplear rasgos coloquiales, vulgarismos, modificaciones morfológicas o diminutivos. En este último caso, el uso de diminutivos en México (y gran parte de Latinoamérica) es muy común en los hablantes¹⁹.

<p>[...] ‘Eleezabeth Taylor ees coming to Mexico City? Si. That ees my case. I know her very well. Si. I am going around to her hotel, and she has all thees people – Uhhh’ - he turns his hands up and pulls his chin down under his collarbone as if to say it is doubtful they could even comprehend how many people she has ‘all thees functionaries doing thees and doing that, een the corridor outside even, and one of them, thees beeg maricón’ - meaning queer – ‘he tells me, “No one can go een! No one.”</p>	<p>[...] –¿Que Elizabeth Taylor viene a Ciudad de México? Sí. Pues es cosa mía. La conozco muy bien. Sí. Me voy a su hotel, y allí está ella con toda esa gente..., ufffff... –Alza las manos y baja la barbilla hasta la clavícula, como dando a entender que duda que ellos puedan hacerse cargo de la cantidad de gente que había con la Taylor– Todos aquellos «funcionarios» haciendo esto y lo otro, hasta en el pasillo, fuera de la habitación..., y uno de ellos, un gran maricón, me dice que no puede entrar nadie, ¡nadie!,</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(7b)

<p>‘No one, ay’, I tell heem. He ees a beeg maricón. I can tell. There ees a look they have, thees maricóns. They have cojinas</p>	<p>»“Nadie, ¿eh?”, le digo yo. Es un gran maricón. A mí no se me escapa uno. Tienen un aspecto especial, los</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹⁹ Fundéu, boletín de recomendaciones, *Diminutivos en Latinoamérica, chiquitos pero...* (2010).

[Disponible en línea: <http://www.fundeu.es/noticia/diminutivos-en-latinoamerica-chiquitos-pero-5976/> – Consultado el 3 de junio de 2017].

the size of habichuelas , one can see it een the face, een the voice... they are soft like sheet, thees maricóns ...	maricones . Tienen los cojones del tamaño de habichuelas , se les ve en la cara, en la voz... Son suaves como la seda, los maricones ...
‘ MARICÓN! ’ I say to heem . ‘ Hees voice, eet jes ‘ oops! ’ –you know? – like a leetle theeng of water.’ ‘OUT OF MY WAY MARICÓN! ’ – [...]	» ‘ MARICÓN! ’, le digo. » Su voz emite un débil ‘ oh ’, ya sabéis, como un ridículo hilillo. » ‘¡APÁRTATE, MARICÓN! ’, le digo.» [...]

En (7b) observamos rasgos fonéticos (*heem; ees; beeg; thees; eet; jes; leetle; theeng*) que reflejan la incapacidad para un hispanohablante de hacer la distinción entre el sonido “i” corto e “i” largo. También encontramos rasgos léxicos (*maricón; cojinás; habichuelas*), estos últimos menos abundantes. El hablante emplea un lenguaje coloquial y utiliza un léxico malsonante. En el TM notamos que el traductor, al igual que en el apartado anterior, omite los marcadores fonéticos, pero sí transmite los marcadores léxicos mediante una traducción literal, pues en el TO el hablante utiliza palabras en español. En términos generales, creemos que la traducción del léxico es equilibrada, pues el traductor emplea una traducción literal y se mantiene el mismo registro coloquial del TO.

Sostenemos que sería posible añadir léxico de uso coloquial en el TM para compensar la falta de equivalencia de los rasgos fonéticos. Por ejemplo, mediante el empleo de peyorativos o del uso de léxico malsonante (*mariconazo, pinche, jeta*) o diminutivos (*vocecita, riachuelito*), añadiendo frases de uso coloquial (*se les ve a leguas, sáquese de aquí*) o barbarismos (*naiden*):

TO	TM	PROPUESTA
‘No one, ay’, I tell heem . He ees a beeg maricón . I can tell. There ees a look	» ¿“Nadie, eh?”, le digo yo. Es un gran maricón . A mí no se me escapa uno .	¿Ah, sí?, con que naiden , eh. Le digo al mariconazo ese. Tienen una miradita esos

they have, thees maricóns . [...]	Tienen un aspecto especial, los maricones . [...]	pinches maricones. Si se les ve a leguas , en la jeta , en la vocecita que tienen. [...]
‘ Hees voice, eet jes ‘oops!’ –you know? – like a leetle theeng of water.’ ‘OUT OF MY WAY MARICÓN! ’ – [...]	» Su voz emite un débil “oh”, ya sabéis, como un ridículo hilillo. »“¡APÁRTATE, MARICÓN! ”, le digo.» [...]	Su vocecita nomás le sale como un “huy”, ¿ ya saben, no? Como un pinche riachuelito de agua. ¡SÁQUESE DE AQUÍ, PINCHE MARICÓN! [...]

En resumen, las distintas variantes identificadas en la obra original tienen como objetivo mostrar el lenguaje empleado por los jóvenes pertenecientes al movimiento contracultural de los años sesenta y setenta, representar el acento de los personajes o producir un efecto cómico.

En lo que respecta a la traducción, observamos una neutralización de todas las variantes, a excepción del sociolecto juvenil. En términos generales, podemos afirmar que en el TM se mantiene el mismo registro, formal o informal, respecto del TO. En algunos casos se intenta compensar agregando frases de uso coloquial o compensar mediante redundancias la intraducibilidad de algunos rasgos, como los fonéticos.

Sin embargo, creemos que la neutralización de las variantes lingüísticas en textos literarios ocasiona una pérdida de los rasgos culturales que se intentan transmitir. Por lo que coincidimos con Catford (1965) y Hatim y Mason (1995 [1990]) respecto a la importancia de transmitir la esencia del texto. Para ello el traductor puede valerse de herramientas como cambios deliberados de los rasgos sintácticos o léxicos en la variedad estándar, pues no existe equivalencia dialectal entre una lengua y otra.

Por los motivos antes expuestos al inicio de este capítulo, hemos presentado algunas posibilidades de traducción para los fragmentos del TM en los que se neutralizaron las variantes, y lo hemos hecho en nuestra variedad lingüística, el español mexicano. En líneas generales podemos exponer algunas de las soluciones que hemos añadido para compensar la falta de equivalencia lingüística:

- Alteraciones sintácticas
- Modificaciones morfológicas
- Léxico argótico
- Cambio de registro: empleo de un lenguaje más marcado coloquialmente con respecto al TO

Para lograr identificar las variantes presentes en el TO, llevamos a cabo un análisis del inglés de los personajes en la obra. A continuación presentamos un resumen detallado y una categorización de los marcadores presentes en nuestra selección de fragmentos.

8 CONCLUSIONES

El objetivo de nuestro trabajo ha sido estudiar las dificultades que plantea la traducción de la variación lingüística, la importancia de transmitir, o no, tales marcas, así como proponer algunas estrategias de traducción. Para ello, hemos presentado un análisis descriptivo del inglés de los personajes de la obra de Tom Wolfe y los desafíos que plantea al traductor. Asimismo, hemos comparado una selección de fragmentos, de *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) con su traducción al español, *Ponche de ácido lisérgico*. En esta obra, Tom Wolfe muestra, a través de la descripción de los personajes y sus diálogos, una pluralidad de variedades lingüísticas originarias de los Estados Unidos. Las variedades presentes en la obra pertenecen principalmente a un sociolecto juvenil, pero también encontramos dialectos geográficos y sociales originarios del sureste estadounidense. Todos los personajes utilizan un registro coloquial para expresarse, incluida la voz narrativa. Por ello, a nuestro parecer, esta obra cuenta con una gran riqueza lingüística, convirtiéndola en un desafío para el traductor, ya que además de ser capaz de transmitir las diversas variedades, debe ser consciente del valor histórico que representa la crónica de Tom Wolfe, símbolo importante del movimiento contracultural surgido en los años sesenta.

Son vastos los estudios que se han llevado a cabo en el marco de la Traducción de la variedad lingüística. Por lo general, en Traductología dichas investigaciones se basan en el campo de la Lingüística y de la Sociolingüística, lo cual ha influenciado la perspectiva y los resultados en el estudio de la traducción de la variedad lingüística (Mayoral, 1999: 101). Con el objetivo de determinar las dificultades que plantea la traducción de la variación lingüística, nos enfocamos en un primer momento en el estudio de Coseriu (1981 [1973]). En lo que respecta al campo de la Traductología, hemos estudiado los aportes de los autores Catford (1965), Hatim y Mason (1995 [1990]), Rabadán (1991) y Mayoral (1999).

El análisis de estos trabajos nos ayudó a familiarizarnos con la noción de la variación lingüística desde una perspectiva traductológica, incluidas las técnicas de traducción que proponen estos autores. Con ello, pudimos entender las consecuencias de elegir una u otra técnica de traducción. Por ejemplo, sabemos que la neutralización de la variante en un texto literario representa una pérdida cultural. Es también una pérdida en cuanto a la intención del autor, que ha querido plasmar rasgos característicos de algún personaje. Por otro lado, efectuar modificaciones sintácticas o morfológicas puede ser de

gran ayuda a la hora de traducir cuando no hay equivalencia entre una lengua y otra. Mediante estas modificaciones se puede recrear gran parte de la intención del autor. En cuanto al uso de coetillas, pueden ser de ayuda cuando no se quiere tomar el riesgo de decantarse por una variante específica. Funcionan como indicador de que existe una diferencia en la oralidad de uno u otro personaje. Finalmente, el análisis de las técnicas de traducción nos ayudó a comprender las elecciones del traductor, aunque, evidentemente, nuestro trabajo solo puede generar una hipótesis en torno a ello, puesto que desconocemos las pautas de la editorial encargada de publicar la traducción. Resulta evidente la tendencia a la neutralización de la variación lingüística en la obra; tan solo se mantuvieron los marcadores léxicos y el uso de un registro coloquial.

Nos hemos percatado de que la función de la variedad lingüística en la obra tiene como objetivo transmitir la oralidad de los personajes (casi toda la obra es de carácter oral). Se intenta representar situaciones reales mediante diálogos, así como plasmar las características individuales de los personajes y los rasgos cómicos de algunas de las situaciones en las que se encuentran los personajes. A nuestro parecer, mediante la transmisión de los rasgos orales en los textos literarios se intenta mostrar una cultura, caracterizar a un personaje o una situación. Por ello, la traducción tendrá que transmitir tales marcas, pues representan la sustancia del texto.

La contextualización de *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) nos ayudó a entender que era de gran importancia transmitir todas las marcas orales de la obra, pues una de las características de Tom Wolfe como autor consiste en plasmar las variedades orales de sus personajes. Creemos que la neutralización de las variantes lingüísticas en *Ponche de ácido lisérgico* ha producido una pérdida estilística y cultural. Se pierde también el efecto de comicidad y la dimensión histórica en la medida en que, como ya lo mencionábamos en líneas anteriores, se trata de una obra representativa del movimiento contracultural estadounidense considerada como una referencia cultural e histórica.

Aparte de la contextualización, el análisis descriptivo del texto original y de la traducción nos ayudó a identificar las diferentes variantes presentes en los personajes. Clasificamos los rasgos identificados de acuerdo con parámetros léxicos, sintácticos y fonéticos. De esta manera fue más evidente la función de dichas marcas. Además, mediante el análisis textual, observamos si el texto meta resultaba equilibrado con respecto al texto original, y nos permitió analizar qué técnicas de traducción se habían empleado. Entendemos que las marcas léxicas, que hemos clasificado como jerga *hip*, se

transmitieron a través del tipo de lenguaje que surgió a finales de los años setenta en España: el lenguaje *pasota*. En nuestra propuesta de traducción consideramos que era factible transmitir los marcadores sintácticos y fonéticos mediante modificaciones sintácticas, léxicas o morfológicas para compensar la pérdida de alguna variante en los casos en que no hubiera equivalencia en la lengua meta. Con esto confirmamos que sí es posible transmitir la sustancia del texto mediante una traducción funcional.

Por otro lado, somos conscientes de que al optar por transmitir las marcas de determinada variación lingüística, el traductor habrá de hacerlo hacia su propia variedad del español. Esta decisión acarrea algunos inconvenientes con respecto al lector meta, pues, debido a las diferencias lingüísticas existentes en una sola lengua, la traducción podría crear extrañeza en un lector perteneciente a otra variante. En nuestro caso, al haber propuesto marcas de la variante del español mexicano, es evidente que un lector español no se sentirá identificado con esta. Sin embargo, esto se puede adaptar a un mercado local.

La traducción de la variación lingüística es un tema complejo, pero creemos haber logrado los objetivos que nos propusimos al comienzo de este trabajo. La riqueza lingüística que presenta *The Kool-Aid Acid Test* nos permitió desarrollar algunos de los temas más difíciles de la traducción. Por otro lado, este trabajo podría ser utilizado desde una perspectiva práctica. Por lo que podría ser de utilidad para traductores que se inicien en este respecto, para comprender que dentro del proceso de traducción, se necesita llevar a cabo un análisis exhaustivo de la obra original y del autor para prever las dificultades que pueden surgir, así como para comprender cabalmente el estilo del autor. Asimismo, nuestro estudio podría ser utilizado para investigar más a fondo el sociolecto juvenil presente en la obra, pues creemos que el lenguaje argótico desarrollado en la “generación *hippie*” es de gran interés.

9 BIBLIOGRAFÍA

- BLANCH, J., 1972: *Estudios sobre el español de México*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BLANCH, J., 1993: *Ensayos sobre el español de América*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BRIZ, A., 2010: *El español coloquial: Situación y uso*. Madrid: Arco Libros.
- GRIMES, L., 1978: *El tabú lingüístico en México: el lenguaje erótico de los mexicanos*. Nueva York: Bilingual Press.
- HATIM, B. y MASON, I., 1990: *Discourse and the translator*. Londres: Longman.
- HURTADO ALBIR, A., 2001: *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- KALLAN, R.A., BLOOM (Ed.), 2001: *Modern Critical Views, Tom Wolfe*. Filadelfia: Chelsea House Publishers.
- KIPFER, B., y CHAPMAN, R., 2008: *American Slang, FOURTH EDITION*. Nueva York: HarperCollins Publishers.
- MAILER, N., 1959: *Advertisements for myself*. Nueva York: G. P. Putnam's Sons.
- MAYORAL ASENSIO, R., 1999: *La traducción de la variación lingüística*. Uertere, Monográficos de la revista Hermeneus, núm. 1. Soria: Exma. Diputación de Soria.
- MUÑOZ R., 1995: *Lingüística para traducir*. Barcelona: Teide.
- RABADÁN, R., 1991: *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- RODRÍGUEZ, F., 2002: *El lenguaje de los jóvenes*. Barcelona: Ariel.
- SHOMETTE, D., 1992: *The critical response to Tom Wolfe*. Westport, Connecticut – Londres: Greenwood Press.
- TELLO, I., 2011: *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*, Tesis doctoral, Universitat Jaume I.
- WEBER, R., 1980: *The literature of fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

WOLFE, T., 1968: *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Londres, Reino Unido: Black Swan Book.

WOLFE, T., 1968: *Ponche de ácido lisérgico* (Jesús Zulaika, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama (1997).

WOLFE, T., 1973: *The New Journalism*. Nueva York: Harper & Row Publishers.

10 WEBGRAFÍA

Barriga Villanueva, García Mouton, Gutiérrez-Bravo, Herrera Zendejas, Pérez Jiménez, Pozas Loyo, *Qué es la variación lingüística y por qué puede interesar su estudio desde distintas perspectivas*, 2015. Disponible en línea: http://www.academia.edu/4024366/Qu%C3%A9_es_la_variaci%C3%B3n_ling%C3%BC%C3%ADstica_y_por_qu%C3%A9_puede_interesar_su_estudio_desde_distintas_perspectivas E. Hernández and P. Martín Butragueño coords. and R. Barriga Villanueva V. Demonte P. García Mouton R. Gutiérrez Bravo E. Herrera Zendejas I. Pérez Jiménez J. Pozas Loyo 2015 – [Consultado el 13 de diciembre de 2016].

Cost Plus World Market, *About Us*, 2012. [Disponible en línea: <http://www.worldmarketcorp.com/about-us/> – Consultado el 27 de noviembre de 2017].

Fundéu BBVA, boletín de recomendaciones, *Diminutivos en Latinoamérica, chiquitos pero...* (2010). [Disponible en línea: <http://www.fundeu.es/noticia/diminutivos-en-latinoamerica-chiquitos-pero-5976/> – Consultado el 3 de junio de 2017].

Fundéu BBVA, boletín de recomendaciones, *friki mejor que friqui o freaky*, 2012. [Disponible en línea: <http://www.fundeu.es/recomendacion/friki-mejor-que-friqui-o-freaky-1527/> – Consultado el 3 de noviembre de 2017].

López Tavira, A., *Entre broma y broma la grosería se asoma*, 2010: 14. Revista Palabrijes 05. [Disponible en línea: <https://www.dropbox.com/s/9vlwh9pe6duirzo/Palabrijes.05-Juegos.de.palabras.pdf> – Consultado el 24 de julio de 2017].

- Mailer, Norman, 1957: *The White Negro*. [Disponible en línea: https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 – Consultado el 16 de mayo de 2017].
- Mayoral Asensio, Roberto, *Parámetros sociales y traducción*, 2000, p. 115. [Disponible en línea: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_4/t4_111-118_RAsensio.pdf – Consultado el 30 de marzo de 2017].
- Merriam Webster [Disponible en línea: <https://www.merriam-webster.com/> – Consultado el 12 de septiembre de 2017].
- Real Academia Española (RAE). [Disponible en línea: <http://dle.rae.es/?id=5GMzQFu> – Consultado el 16 de mayo de 2017].
- Real Academia Española (RAE), *Diccionario de americanismos* (2010) de la Asociación de Academias de la Lengua Española. [Disponible en línea: <http://lema.rae.es/damer/?key=> – Consultado el 9 de junio de 2017].
- Rodríguez Godoy, J., *El periodismo contra Tom Wolfe*, 2015. [Disponible en línea: <http://vidasajenas.es/el-periodismo-contra-tom-wolfe/> – Consultado el 13 de febrero de 2017].
- Rodríguez González, Félix, *El lenguaje pasota, espejo de una generación*, 1987: 68. [Disponible en línea: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/19441/1/Felix_Rodriguez_Lenguaje_pasota.pdf – Consultado el 25 de abril de 2017].
- Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores de España. [Disponible en línea: <http://www.ace-traductores.org/user/465> – Consultado el 28 de febrero de 2017].
- The Editors of Encyclopædia Britannica, *Beat movement*, American literary and social movement. [Disponible en línea: <https://www.britannica.com/art/Beat-movement> – Consultado el 17 de mayo de 2017].
- Wolfe, T., página oficial del autor. [Disponible en línea: <http://www.tomwolfe.com/bio.html> – Consultado el 11 de febrero de 2017].
- Wolfe, T., *The Birth of 'The New Journalism': Eyewitness Report by Tom Wolfe*, 1972. [Disponible en línea: <http://nymag.com/news/media/47353/index10.html> – Consultado el 22 de marzo de 2017].

ANEXO 1 – FRAGMENTOS EN INGLÉS DEL TO

FRAGMENTO 1

“So I rented a car and started making the rounds in San Francisco. Somehow my strongest memories of San Francisco are of me in a terrific rented sedan roaring up hills or down hills, sliding on and off the cable-car tracks. Slipping and sliding down to North Beach, the fable North Beach, the old fatherland bohemia of the West Coast, always full of Big Daddy So-and-so and Costee Plusee and long-haired little Wasp and Jewish buds balling spade cats – and now North Beach was dying. North Beach was nothing but tit shows. In the famous Beat Generation HQ, the City Lights bookstore, Shig Murao, the Nipponese panjandrum of the place, [...] The action – meaning the hop cliques that set the original tone – the action was all over Haight-Ashbury. Pretty soon all the bellwethers of a successful bohemia would be there, too, the cars going through, bumper to bumper, with everybody rubbernecking, the tour buses going through ‘and here ... Home of the Hippies ... there’s one there,’ and the queers and spade hookers and bookstores and boutiques. Everything was Haight-Asbury and the acid heads. But it was not just North Beach that was dying. The whole old-style hip life – jazz, coffee houses, civil rights, invite a spade for dinner, Vietnam – it was all suddenly dying. I found out, even among the students at Berkeley, across the bay from San Francisco, which had been heart of the ‘student-rebellion’ and so forth. It had even gotten to the point that Negroes were no longer in the hip scene, not even as totem figures. It was unbelievable. *Spades*, the very soul figures of Hip, of jazz, of the hop vocabulary itself, man and like and dig and baby and scarf and split and later and s fine, of civil rights and graduating from Reed College and living on North Beach, down Mason, and balling spade cats – all that good elaborate petting and patting and pouring soul all over the spades – all over, finished, incredibly. [...] I soon found out that the head life in San Francisco was already such a big thing that Kesey’s return and his acid graduation plan were causing the heads’ first big political crisis. All eyes were on Kesey and his group, known as the Merry Pranksters. Thousands of kids were moving into San Francisco for a life based on LSD and the psychedelic thing. Thing was the major abstract word in Haight-Ashbury. It could mean anything, isms, life styles, habits, leanings, causes, sexual organs; *thing* and *freak*; *freak* referred to styles and obsessions, as in ‘Stewart Bran is an Indian freak’ or ‘the zodiac – that’s her freak,’ or just to heads in costume. It wasn’t a negative word. Anyway, just a couple of weeks before, the heads had held their first ‘be-in’ in Golden Gate Park, at the foot of the hill

leading up into Haight-Asbury, in mock observance of the day LSD became illegal in California. This was a gathering of all the tribes, all the communal groups. All the freaks came and did their thing. A head name Michael Bowen started it, and thousands of the piled in, in high costume, ringing bells, chanting, dancing ecstatically, blowing their minds one way and another and making their favorite satiric gestures to the cops, handing them flowers, burying the bastards in tender fruity petals of love. Oh Christ, Tom, the thing was fantastic, a freaking mind-blower, thousands of high-loving heads out there messing up their mind of the cops and everybody else in a fiesta of love and euphoria.

Even Kesey, who was still on the run then, had brazened on in and mingled with the crowd for a while, and they were all *one*, even Kesey [...]" (Wolfe, 1968: 14-16).

FRAGMENTO 2

"We pull up to the Warehouse in the crazed truck - [...]. The Warehouse is on Harriet Street, between Howard and Folsom. Like most of San Francisco, Harriet Street is a lot of wooden buildings with bay windows all painted white. [...]. We pull up to the garage and there is a panel truck parked just outside, painted in blue, yellow, orange, red Day-Glo, with the word BAM in huge letters on the hood. [...] - Inside is a huge chaotic space with what looks at first in the gloom like ten or fifteen American flags walking around. This turns out to be a bunch of men and women, most of them in their twenties, in white coveralls of the sort airport workers wear, only with sections of American flags sewn all over, mostly the stars against fields of blue but some with red stripes running down the legs. [...] A bigger glow in the center of the garage. I make out a school bus... glowing orange, green, magenta, lavender, chlorine blue, every fluorescent pastel imaginable in thousands of designs, [...] On the floor by the bus is a 15-foot banner reading ACID TEST GRADUATION, and two or three of the Flag People are working on it. [...] One of the Flag People comes up.

'Hey, Mountain Girl! That's wild!'

Mountain Girl is a tall girl, big and beautiful with dark brown hair falling down to her shoulders except that the lower two-thirds of her falling hair looks like a paint brush dipped in cadmium yellow from where she dyed it blond in Mexico. She pivots and shows the circle of stars on the back of her coveralls.

'We got 'em at a uniform store,' she says. 'Aren't they great! There's this old guy in there, says,

'Now, you ain't gonna cut them flags up for costumes, are you?'

And so I told him, 'Naw, we're gonna git some horns and have a parade.' But you see this? This is really why we got 'em.'

She points to a button on the coveralls. Everybody leans in to look. A motto is engraved on the bottom in art nouveau curves: 'Can't Bust 'Em.'

Can't Bust 'Em! ... and about time. After all the times the Pranksters have gotten busted, by the San Mateo County cops, the San Francisco cops, the Mexicale Federale cops, FBI cops, cops cops cops cops ... [...]" (Wolfe, 1968: 16-18).

FRAGMENTO 3

"They have to pull into gasoline stations to go to the bathroom, cop a urination or an egestion – keep regular, friends - but 12 - how many, 14? - did we lose somebody - did we pick up somebody - climbing out of this bus, which is weird-looking for a start, but all these weird people are too much, clambering out - the service station attendant and his Number One Boy stare at this - Negro music is blaring out of the speakers and these weird people clamber out, half of them in costume, lurid shirts with red and white stripes, some of them with weird paint on their faces, like comic-book Indians, with huge circles under their eyes, eyes red, noses not blue, not nearly blue enough, but eyes red - all trooping out toward the Clean Rest Rooms, already queuing up, practically –

'Wait a minute,' the guy says. 'What do you think you're doing?'

'Fill 'er up!' says Kesey, very soft and pleasant. 'Yes, sir, she's a big bus and she takes a lotta gas. Yep.'

'I mean what are they doing?'

'Them? I 'spect they're going to the bathroom. Ay-yup, that big old thing's the worst gas-eater you ever saw' - all the time motioning to Hagen to go get the movie camera and the microphone.

'Well, can't all those people use the bathrooms.'

'All they want to do is go to the bathroom' - and now Kesey takes the microphone and Hagen starts shooting the film – *whirrrrrrrrrrrrrrrrrrr* - but all very casual as if, well, sure, don't you record it all, every last morsel of friendly confrontation whenever you stop on the great American highway to cop a urination or two? or a dozen?

'Well, now, listen! You ain't using the bathrooms! You hear me, now! You see that motel back there? I own that motel, too, and we got one septic tank here, for here and there, and you're not gonna overflow it for me. Now git that thing out of my face!' - Kesey has the

microphone in the guy's face, like this is all for the six o'clock news, and then he brings the microphone back to his face, just like the TV interview shows, and says,

'You see that bus out there? Every time we stop to fill 'er up we have to lay a *whole lot* of money on somebody, and we'd like it to be you, on account of your hospitality.'

'It's an unaccountable adventure in consumer spending,' says Babbs.

'Get those cameras and microphones out of here,' the guy says. 'I'm not afraid of you!'

'I should hope not,' says Kesey, still talking soft and down-home. 'All that money that big baby's gonna drink up. Whew!'

Sheerooooooooo - all this time the toilets are flushing, this side and that side and the noise of it roars and gurgles right through the cinder block walls until it sounds like there's nothing in the whole wide open U.S. of A. except for Clean Rest Room toilets and Day-Glo crazies and cameras and microphones from out of nowhere, and the guy just caves in under it. He can't fit it into his movie of Doughty American Entrepreneur – *not no kind of way* –

'Well, they better make it fast or there's going to be trouble around here.'

And he goes out to fill 'er up, this goddamn country is going down the drain. But they don't speed it up. Walker is over to the coin telephone putting in a call to Faye back in La Honda. Babbs is clowning around out on the concrete apron of the gas station with Gretchen Fetchin. [...]" (Wolfe, 1968: 77-78).

FRAGMENTO 4

"New Orleans was a relief, because they got out and walked around the French Quarter and down by the docks in their red and white striped shirts and Day-Glo stuff and the people freaked over them. [...] They just kept walking around New Orleans in their striped shirts and wearing shorts, [...] So they head out to Lake Pontchartrain, on the northern edge of New Orleans. They all took acid, but a small dose, about 75 micrograms - everybody happy and high on acid, and rock 'n' roll records blaring, Martha and the Vandellas and Shirley Ellis, all that old stuff pounding away. Lake Pontchartrain is like a great big beautiful spacious - space! - park on the water. They pull the bus up in a parking area and there are nice trees round and all that endless nice water and they put on their bathing suits. [...] - it is all swimming in front of their old acid eyes like a molten postcard - water! What they don't know is, it is a segregated beach, for Negroes only. The spades all sitting there on benches sit there staring at these white crazies coming out of a weird bus and heading for New Orleans 30th-parallel Deep South segregated water.

Zonker is really zonked this time, and burning up with the heat, about 100 degrees, and he dives in and swims out a ways and pretty soon he sees he is surrounded by deep orange men, Negroes, all treading water around him and giving him rotten looks. One of them has a gold tooth in the front with a star cut out in it, so that a white enamel star shows in the middle of the gold, and the gold starts flashing out at him in the sun - *cheeeakkk*—in time with his heartbeat which is getting faster all the time, these goddamn flashes of gold and white star after-images, and the Golden Mouth says,

‘Man, there sure is a lotta trash in the water today.’

‘You ain't shittin', man,’ says another one of them.

‘Lotta fuckin' trash, man,’ says another one, and so on.

Suddenly Golden Mouth is speaking straight to Zonker:

‘What's all this trash doing in the water, man?’

Zonker is very nonplused, partly because the whole day has turned orange on him, because of the acid - orange trunks, orange water, orange sky, orange menacing spades.

‘Boy, what you doing here!’

Golden Mouth says very sharp all of a sudden. Orange and big and orange hulking fat back big as an orange manta ray.

‘Boy, you know what we gonna do? We gonna cut yo' little balls off. We gonna take you up on that beach and wail with you!’

‘Heh-hehhhhhhhhhhhh!’ The others start this wailing moaning laugh. For some reason, however, this makes Zonker smile. He can feel it spreading across his face, like a big orange slice of orange sugar-jelly candy and he is suspended there treading water and grinning while the Golden Mouth flashes and flashes and flashes. Then the Golden Mouth says,

‘Well, it sure is some kinda trash,’

and starts laughing, only amiably this time, and they all laugh, and Zonker laughs and swims back to shore. By this time a big crowd of Negroes has gathered around the mad bus. Funky music is blasting off the speakers, a Jimmy Smith record. Zonker gets on the bus. It seems like thousands of Negroes are dancing around the bus, doing rock dances and the dirty boogie. Everything is orange and then he looks at the writhing mass of Negroes, out every window, nothing but writhing Negroes mashed in around the bus and writhing, and it all starts turning from orange to brown. Zonker starts getting the feeling he is inside an enormous intestine and it is going into peristaltic contractions. He can feel the whole trip turning into a horrible bummer. Even Kesey, who isn't afraid of anything,

looks worried. 'We better get out of here,' Kesey says. But squeezed out? - in bumper brown peristaltic contractions? Luckily for Zonker, maybe for everybody, the white cops turn up at that point and break up the crowd and tell the white crazies to drive on, this is a segregated beach, and for once they don't pile out and try to break up the Cop Movie. They go with the Cop Movie and get their movie out of there" (Wolfe, 1968: 83-85).

FRAGMENTO 5

"One kid, known as Pancho Pillow, was a ball-breaker freak. He has to break your balls by coming on obnoxious in any way he could dream up, after which you were supposed to reject him, after which he could feel hurt and blame you for... all. That was his movie. One night Pancho is in the house with a book about Oriental rugs, full of beautiful color plates, and he is rapping on and on about the beautiful rugs –

' - like, man, I mean, these cats were turned on ten centuries ago, the whole thing, they had mandalas you never dreamed of - right? - look here, man, I want to blow your mind for you, just one time -'

- and he sticks the book under some Prankster's nose - here's a beautiful color picture of an Isfahan rug, glowing reds and oranges and golds and starlike vibrating lines all radiating out from a medallion at the center -

'No thanks, Pancho, I already had some.'

'Come on, man! I mean, like, I gotta share this thing, I gotta make you see it, I can't keep this whole thing to myself! Like, you know, I mean, I want to share it with you - you dig? - now you look at this one -'

And so on, shoving the goddamn book at everybody, waiting for somebody to tell him to go fuck himself, at which point he can stalk out, fulfilled.

Feed the hungry bee - but christ, this ball breaker is too much. So now all the Pranksters endure, waiting for one thing, waiting for Kesey to turn up. By and by the door opens and it's Kesey.

'Hey man!' Pancho says and rushes up to him. 'You gotta look at these things I found! I gotta turn you on to this, man! I mean, I really got to, because it will fucking blow your mind!' and he sticks the book in Kesey's face. Kesey just looks down at the picture of the Isfahan or the Shiraz or the Bakhtiari or whatever it is, as if he is studying it. And then he says, softly, in the Oregon drawl,

'Why should I take your bad trip?' - without looking up, as if what he is saying has something to do with this diamond medallion here or this border of turtles and palms -

‘Bad trip!’ Pancho screams. ‘What do you mean, bad trip!’ and he throws the book to the floor, but Kesey is already off into the back of the house. And Pancho knows his whole thing is, in fact, not sharing beauty rugs at all, but simply his bad trip, and they all know that's what it's all about, and he \knows they know it, and the whole game is over and so long, Pancho Pillow. [...]’ (Wolfe, 1968: 145-146).

FRAGMENTO 6

“The filthy kooks – by nightfall the cops were lined up along the highway, car after car, just across the creek, outside the gate, wondering what the fuck. The scene was really getting weird. The Pranksters had everything in their electronic arsenal going, rock 'n' roll blazing through the treetops, light projections streaming through the gorge, Station KLSB blazing and screaming over the cops' heads, people in Day-Glo regalia blazing and lurching in the gloom, the Angels going *Haw – Haw – Haw - Haw*, Cassady down to just his hell of a build, nothing else, just his hell of a build, jerking his arms out and sprocketing around under a spotlight on the porch of the log manse, flailing a beer bottle around in one hand and shaking his other one at the cops:

‘You sneaky motherfuckers! What the fuck's wrong with you! Come on over here and see what you get... goddamn your shit-filled souls anyway!’

– laughing and jerking and sprocketing

–‘Don't fuck with me, you sons of shit-lovers. Come on over. You'll get every fucking thing you deserve.’

The hell of it, men, is here is a huge obscene clot of degradation, depradation and derogation proceeding loose and crazed on the hoof before our very eyes, complete with the very Hell's Angels, and there is nothing we can do but contain it.

Technically, they might have been able to move in on the grounds of Cassady's exposing himself or something of the sort, but no real laws were being broken, except every law of God and man - but sheer containment was looking like the best policy. Moving in on those crazies even with ten carloads armed cops for a misdemeanor like lewd display – the explosion was too grotesque to think of. An de cops' turret lights revolved and splashed against the dirt cliff in a red strobe light effect and their car-to-headquartes radios were wide open and cracking out with sulphurous 220-volt electric thorn baritones and staticky sibilants – *He-e-e-ey Mis-ter Tam-bou-rine Man* – just to render the La Honda gorge totally delirious” (Wolfe, 1968: 156-157).

FRAGMENTO 7

“Afternoon - Page comes busting in la casa grande saying, ‘Hey! There's a guy across the road taking pictures of us!’ Sure enough. There is a guy peeking over the edge of a window in an unfinished cottage across the beach road, another cinderblock Rat wonder. The sun highlights off his camera lens. Kesey gets the adrenaline pumping for a run, but Page charges across the road to the cottage like he owns the place, followed shortly by Babbs. Inside the cottage he finds a Mexican, dressed like a businessman, metallic suit, white shirt and tie, looks like he's in his thirties.

‘What the hell do you think you're doing?’ says Page.

‘Hello, amigo!’ the guy says, looking fairly cool. He speaks English. ‘I theenk maybe I buy thees house. You like the beach here?’

‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’ says Babbs.

Babbs has his friendly put-on grin turned up to such maximum intensity the guy flinches his cool momentarily, but he gets it back.

‘Yes?’

‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’

‘Yes. I am glad. I like another person's opeenion in thees theengs. Well - so long, amigos!’ - and he steps outside like he's going.

‘Send us some pictures if they turn out good,’ says Babbs.

‘Some pictures?’

‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’

‘What pictures?’

‘Of us. We like pictures. We have a whole scrapbook. We like candid pictures, you know? I bet you took some good ones.’

‘Yes.’ The Mexican looks very thoughtful. ‘I tell you, fren, maybe you can help me.’

‘Yeah! Yeah! Right! Right! Right!’

‘I am weeth the Mexican Naval Intelligence, and maybe you can help ... us. We have reports of Russian submarines operating in these waters.’

‘Sub-ma-rines!’ says Babbs in total put-on wonderment. Several Pranksters have gathered in front of la casa grande to watch Babbs and Page and the Mexican outside the Rat cottage.

‘Yes,’ says the Mexican. ‘We have reports that thees submarines are coming een to shore at night, in thees waters. Have you notice eeny such acteevity?’

least. Kesey has been primed for this, ready to make a run for it in one of the cars. He could head for the jungle, but the jungle is such a total bummer. On the other hand the road out is no bargain, either. If they are really closing in, they could have Route 15 bottled up so fast he'd never make it. Well, get out of la casa grande, in any case. So he and Stone get into Stone's car and drive up to the bluff overlooking the ocean and have a couple of tokes to assess the situation. They park up on the bluff and look down at the festering red tide. The fucking festering red tide. They turn the situation this way and that, and then Kesey decides: it is no use running either into the jungle or up the road. That's their game, the cops-and-robbers game. [...] So Stone and Kesey drive back and join Babbs and the Mexican dude in the Polynesian bar. The Mexican dude and Babbs have been having quite a time. Six or eight beer bottles are on the table, and the Mexican dude is waxing very high and expansive, gesturing grandly, urging them to sit down and carrying on. He wants to know Kesey's name and Kesey says Sol Almande. Babbs has given him a shuck name of his own, and Stone says he is from Esquire magazine. He studies an expense voucher from Esquire that Stone has as if it is a highly suspicious document. Then he whips out his billfold from inside his coat and flips it open, displaying a big badge with the number 1 on it.

'What's that?' says Babbs.

'*That!* I am Agent número uno!'

'Se-cret A-gent Num-ber One!' says Babbs.

'Yeah! Yeah! Right! Right! Right!' says Agent Number One, drawing his head back and taking an angle on Babbs. It is like a cross between Zorro and Nero. Then he goes into a history of his famous cases.

'Eleezabeth Taylor ees coming to Mexico City? Si. That ees my case. I know her very well. Si. I am going around to her hotel, and she has all thees people – Uhhh' - he turns his hands up and pulls his chin down under his collarbone as if to say it is doubtful they could even comprehend how many people she has – 'all thees functionaries doing thees and doing that, een the corridor outside even, and one of them, thees beeg maricón' - meaning queer – 'he tells me, "No one can go een! No one."

"No one, ay," I tell heem. He ees a beeg maricón. I can tell. There ees a look they have, thees maricóns. They have cojinas the size of habichuelas, one can see it een the face, een the voice ... they are soft like sheet, thees maricóns... ' "MARICÓN!" ' I say to heem. 'Hees voice, eet jes "oops!" - you know? - like a leetle theeng of water.' ' "OUT OF MY WAY, MARICÓN!" ' - Agent Number One half leaps out of his chair with the

reenactment, his eyes bouncing off his shades, shooting up like he is galvanized with a thousand volts. Then he sinks back.

‘We-e-e-ellll,’ he says very softly, and smiles like someone getting ready to drop off to sleep. The way he says it, you can see the maricón collapsing, dissolving, turning into little dribbles of jelly and opening the door to Miss Taylor's suite. There is no stopping Agent Number One now. Exploit after exploit bubbles up in his brain. Cornered like a rat, he faces them down. About to be cut down in fusillades, he whips his revolver and fires one shot, one shot, amigo, and that takes care of that. The sonsabeetches thenk they have him outsmarted, ready to make their move, and he has already made his move and is waiting for them, like a bucket under a faucet, and so on. The strange thing, however, is that none of these fabulous cases has anything to do with celebrities. They're all marijuana cases, usually involving Americans. Yes. Finally he takes out his camera and takes a picture of each of them. Kesey says, ‘Why don't you come to our party tomorrow night? A lot of people will be there.’

‘Your party?’

‘Yeah, we're having a farewell party tomorrow night.’

‘Farewell?’

‘Yeah. We're leaving Mexico and going back up to California, so we're giving a farewell party.’

‘Well, thank you, amigo. I weel be there.’

So began the first Mexican Acid Test. Agent Number One wasn't the most brilliant cop in the Americas, but time was obviously running out in old Mexico. It was time to get the Movie going on all projectors. [...]” (Wolfe, 1968: 295-300).

ANEXO 2 – FRAGMENTOS EN ESPAÑOL DEL TM

FRAGMENTO 1

Así que alquilé un coche y me puse a dar vueltas por San Francisco. Mis más intensos recuerdos de San Francisco me situaban en un fantástico sedán alquilado, subiendo y bajando colinas, entrando y saliendo de las vías de los tranvías. Deslizándome en dirección a North Beach, la legendaria North Beach, la vieja patria de la bohemia de la Costa Oeste, siempre llena de monstruos sagrados de esto y de aquello, de celebridades costeñas, de muchachitas judías y pequeñas *wasp* de pelo largo que fornicaban con galanes negros... Y ahora North Beach se moría. North Beach no era sino espectáculos de tetas. En el antaño célebre cuartel general de la generación *beat*, la librería City Lights, Shig Murao, oráculo nipón del lugar, se sentaba con su mirada tremebunda, con las barbas colgándole como esas hebras de aulaga y helecho que los arquitectos suelen dibujar en sus bocetos, encorvado sobre libros de Kahlil Gibran junto a la caja registradora, mientras unos dentistas que han asistido a un congreso financiero-presupuestario de la profesión curiosean en busca de *beatniks* entre espectáculo y espectáculo de tetas. Ahora todo era «despechugue» en North Beach; todo eran bailarinas de striptease con los pechos hinchados por las inyecciones de silicona.

La «acción» –los grupos *hip* que marcan el *tono* pintoresco– se había desplazado a Haight-Ashbury. Pronto los cabecillas de una bohemia triunfadora invadirían también la zona, y los coches no pararían de desfilar, uno detrás de otro, llenos de mirones, y los autocares turísticos anunciarían: «He ahí el hogar de los hippies... Miren, miren uno allí...»; y los homosexuales y las putas negras y las librerías y las boutiques... Lo *in* sería Haight-Ashbury y el mundo del ácido.

Pero no sólo moría North Beach. Todo el viejo estilo de vida *hip* –jazz, cafés, derechos civiles, «invite a un negro a cenar», Vietnam...– estaba muriendo con rapidez vertiginosa, según pude saber, incluso entre los estudiantes de Berkeley –al otro lado de la bahía, frente a San Francisco–, que había sido el corazón de la «rebelión estudiantil». La situación había llegado al punto de que los negros ya no estaban en la escena *hip*, ni siquiera como figuras totémicas. Era increíble. Los negros, que habían sido la verdadera alma de lo *hip*, del jazz, de la propia jerga *hip* (*dig*, *scarf*, *split*, *later*...*) [*N. del T.: *Dig*: entender (literalmente, cavar); *scarf*: comer (lit., ensamblar); *Split*: largarse (lit., dividir); *later*: hasta luego (lit., más tarde)], de los derechos civiles, del licenciarse en el Reed College e irse a vivir a Masón, en North Beach, del follar interracial..., todo aquel

espléndido entramado de actitudes de aceptación, de cariño físico, de volcarse con los negros... había terminado, se había esfumado. Era increíble. [...] Miles de jovencitos se estaban trasladando a San Francisco para llevar una vida basada en el LSD y en el rollo psicodélico. *Rollo* era el término abstracto de más amplia significación en Haight-Ashbury. Podía significar cualquier cosa: ismos, estilos de vida, hábitos, tendencias, causas que defender, órganos sexuales... *Rollo* y *freaky** [*N. del T.: *Freak, freaky*: loco]. *Freaky* se refería a estilos y aficiones obsesivas, como en «Stewart Brand es un *freaky* de lo indio», o «esa chica es una *freaky* de la Astrología», o simplemente designaba a los drogatas con sus singulares galas. Y no era un apelativo peyorativo. Un par de semanas antes, el mundo de la droga había organizado su primera gran concentración en el Golden Gate Park, al pie de la colina que conduce a Haight-Ashbury, en guasona celebración del día en que el LSD fue declarado ilegal en California. El evento había congregado a todas las tribus, a todos los grupos comunales. Acudieron todos los *freakies*, y «montaron» su rollo. Quien lo inició todo fue un drogata llamado Michael Bowen, que de inmediato fue imitado por millares de asistentes con sus mejores galas. Entonaron cánticos, hicieron sonar campanillas, danzaron abismados en el éxtasis, se colocaron cada uno a su manera y dedicaron sus gestos satíricos preferidos a los polis, ofreciéndoles flores, sepultándoles con tiernos pétalos de amor. Oh, Dios, Tom, qué rollo más fantástico, qué pasada, qué colocón... Miles de amorosos drogatas haciéndole la cabeza un lío a la bofia y a quien se pusiera por delante en una fiesta de amor y euforia. Hasta Kesey, que seguía entonces en la clandestinidad, había osado asistir y se había mezclado con la multitud durante un rato, y fueron todos *uno*, incluido Kesey..., y ahora, de pronto, helo ahí, en manos del FBI y de otros superpolis, él, Kesey, máximo exponente de la Vida, anunciando que había llegado el momento de «licenciarse del ácido». ¿Qué diablos era aquello? ¿Se estaba Kesey escaqueando? Se estaba gestando, incluso en el mundo *hip*, una consigna nueva: *Parar a Kesey*” (Wolfe, 1968: 15-18).

FRAGMENTO 2

“Nos dirigimos al Almacén en la delirante camioneta [...] El Almacén está en Harriet Street, entre Howard y Folsom. Como la mayoría de las calles de San Francisco, Harriet Street es un conjunto de edificios de madera pintados de blanco y con ventanas saledizas. [...] Llegamos al garaje y, junto a la entrada, vemos una camioneta aparcada. Está pintada de azul, amarillo, naranja y rojo chillón, y lleva escrito BAM con enormes letras sobre el capó. [...] Dentro hay un inmenso y caótico espacio en el que, en la penumbra, creo ver

paseándose unas diez o quince banderas norteamericanas. Las banderas resultan ser un grupo de hombres y mujeres, la mayoría de unos veintitantos años, con monos blancos de los que usan los operarios de los aeropuertos, sobre los que se han cosido trozos de banderas norteamericanas, principalmente estrellas sobre campos de azul, pero también barras rojas que descienden por las perneras de los pantalones. [...] Un resplandor más intenso en el centro del garaje. Distingo un autobús escolar... que despide destellos anaranjados, verdes, magenta, lavanda, azul cloro, pasteles fluorescentes de todo tono imaginable en miles de dibujos, grandes y pequeños, [...] En el suelo, junto al autobús, hay una pancarta de más de cuatro metros que reza: LICENCIATURA DE LA PRUEBA DEL ÁCIDO, y dos o tres tipos-bandera están trabajando en ella [...] Se acerca uno de los tipos-bandera.

—¡Eh, Montañesa! ¡Eso es divino!

Montañesa es una chica alta, grande y guapa, de pelo castaño oscuro que le cae hasta los hombros; los dos tercios finales parecen una brocha untada de pintura amarillo cadmio (secuela de cuando se lo tiñó de rubio en México). Se da la vuelta y enseña el círculo de estrellas que lleva en la parte trasera del mono.

—Las conseguimos en una tienda de uniformes —dice—. ¿No son fantásticas? El tipo va y me dice: «¿No pensaréis cortarlas para haceros ropas raras?». Y yo le digo: «No, vamos a coger unas cornetas y a organizar un desfile». Pero ¿veis esto? En realidad las compramos para esto.

Señala una insignia que lleva en el mono. Todo el mundo se inclina para mirar. Hay una leyenda grabada en la insignia con letras curvas *art nouveau*: «No podéis atraparlos». ¡No podéis atraparlos! A buenas horas. Después de las veces que los Bromistas han sido detenidos por la policía de San Mateo, de San Francisco, por los federales de México, por el FBI, por polizontes de todo tipo... [...]” (Wolfe, 1968: 18-21).

FRAGMENTO 3

“Tienen que entrar en estaciones de servicio para ir al retrete, a orinar o defecar mantened un ritmo regular, muchachos—..., son doce, ¿o cuántos?, ¿catorce?, ¿hemos perdido a alguien?, ¿hemos recogido a alguien?, bajándose del autobús, que para empezar tiene un aspecto de lo más extraño, pero lo de toda esa gente rara bajándose de él es ya excesivo..., el empleado de la gasolinera y su Ayudante Número Uno se quedan mirándoles —música negra sale atronadora por los altavoces—, y toda aquella gente rara se apea del autobús, la mitad medio disfrazados, con camisas chillonas de rayas rojas y blancas, y algunos con

pinturas insólitas en la cara, como de indios de cómic, con enormes círculos bajo los ojos, con ojos rojos –las narices no son exactamente azules, no lo bastante azules, pero los ojos son rojos–, y se dirigen hacia los Limpios Servicios de la gasolinera, y están ya haciendo cola ante la puerta...

–Un momento –dice el tipo–. ¿Qué es lo que van a hacer?

–¡Llenarlo! –dice Kesey, con voz suave y agradable–. Sí, señor. Éste es un autobús enorme y necesita mucha gasolina. Sí, señor.

–Digo que qué van a hacer *ésos*...

–¿Ésos? Supongo que van a los lavabos. Ay, señor mío, éste es el cacharro que más gasolina traga del mundo –dice mientras hace señas a Hagen para que coja la cámara y el micrófono.

–Todos no pueden utilizar los servicios...

–Lo único que quieren es ir al retrete...

Y Kesey coge el micrófono y Hagen se pone a filmar, *brrrrrrrrrr*, pero todo con mucha naturalidad, como si, bueno, muy bien, ¿no lo estás tomando todo, hasta el más mínimo detalle de los amistosos enfrentamientos cada vez que nos paramos en la gran autopista de Norteamérica para echar una o dos meadas, o una docena?

–¡Oiga, escuche! ¡Ni hablar de utilizar los servicios! ¿Me oye? ¿Ve ese motel de allá al fondo? Pues también es nuestro, y tenemos una fosa séptica para el motel y la gasolinera, así que no me la van a desbordar con tanta gente. ¡Y quite esa cosa de delante de mi cara! Kesey tenía el micrófono en la cara del tipo, como si la cosa fuera para las noticias de las seis, y se lo vuelve a poner debajo de las narices, exactamente igual que en las entrevistas de la televisión, y dice:

–¿Ve ese autobús de ahí fuera? Cada vez que nos paramos para llenar el depósito nos tenemos que dejar un buen montón de dinero, y queremos que vaya a parar a sus bolsillos a cambio de su hospitalidad...

–Una increíble hazaña desde el punto de vista del gasto –dice Babbs.

–Quiten esas cámaras y micrófonos fuera de mi vista –dice el tipo–. ¡No les tengo miedo!

–Eso espero –dice Kesey, con la misma voz suave y campechana–. Con la cantidad de gasolina que este cacharro se va a beber...

Fishhhhh... Las cisternas no paran de sonar, en un lado y en otro, y el ruido es un gorgoteo y un bramido que llega a través de los muros de bloques cenicientos, y al cabo parece que en el ancho y abierto país estadounidense no hay nada salvo ese ruido de Limpios Retretes y esos chiflados pintarrajeados con pinturas fluorescentes y esas cámaras y esos

micrófonos que surgen de la nada, y el tipo acaba por capitular ante todo aquello. No hay modo de hacerlo encajar... en absoluto en su película de Audaz Empresario Norteamericano.

–Bueno –dice–, será mejor que se den prisa o aquí vamos a tener problemas.

Se dispone a llenar el depósito mientras masculla que el país está yéndose al traste. Pero los Bromistas no se dan prisa. Walker está en el teléfono público poniéndole una conferencia a Faye en La Honda. Babbs hace el payaso con Gretchen la Bella por la plataforma de hormigón de la estación de servicio. [...]" (Wolfe, 1968: 89-91).

FRAGMENTO 4

“Nueva Orleans fue un alivio, porque se bajaron del autobús y pasearon por el Barrio Francés y por los muelles con sus camisas a rayas rojas y blancas y su pintura fluorescente, y la gente se quedaba atónita al verles. [...] Siguieron paseando por Nueva Orleans con sus camisas a rayas y sus pantalones cortos, [...] Así que se fueron al lago Pontchartrain, en el lado norte de Nueva Orleans, y tomaron ácido, aunque una dosis pequeña, unos 75 microgramos, y todos se sentían felices y muy altos, y los discos de rock and roll atronaban en sus oídos: Martha y los Vandellas y Shirley Ellis y ese tipo de gente... El lago Pontchartrain es como un grande y bello y espacioso –¡espacio!– parque sobre el agua. Aparcan el autobús en el aparcamiento, y el lugar está rodeado de hermosos árboles y hay un agua hermosa e interminable por todas partes y todo el mundo se pone el traje de baño. [...] todo se pone a evolucionar ante sus ojos lisérgicos como una postal fundida... ¡Y el agua! Lo que ninguno de ellos sabe es que se trata de una playa «segregada», sólo para negros, y allí están todos los negros sentados en los bancos, mirando cómo aquellos blancos chiflados se bajan de un autobús extraño y van hacia el paralelo 30 de las aguas segregadas del Profundo Sur de Nueva Orleans. El Colgado está colgado de verdad, y arde con el calor, y se zambulle y nada un trecho y al poco ve que está rodeado de hombres de color naranja oscuro, de negros que chapotean a su alrededor y le lanzan miradas aviesas. Uno de ellos tiene un incisivo de oro con una estrella vaciada en el frente –de forma que deja ver una estrella de esmalte blanco en medio del amarillo del oro–, y el oro empieza a lanzar reflejos de sol hacia el Colgado, *fisssssss*, al compás de los latidos de su corazón, que se aceleran progresivamente..., esos malditos reflejos de oro y esmalte blanco que se te quedan pegados en la retina..., y Boca Dorada dice:

–Tío, hoy hay mucha basura en el agua...

–No vas descaminado, no... –dice otro.

–Mucha puta mierda en el agua, sí, señor... –dice otro.

Y así unos cuantos más.

De pronto Boca Dorada le está hablando directamente a el Colgado:

–¿Qué está haciendo toda esta mierda en el agua, eh, tío?

El Colgado está perplejo, en parte porque el día se le ha vuelto naranja por el ácido: trajes de baño anaranjados, agua anaranjada, cielo anaranjado, negros amenazantes y anaranjados...

–Oye, ¿qué estás haciendo aquí? –le dice de pronto Boca Dorada en tono abiertamente agresivo. El negro es grande y naranja y sus adiposas y anchas espaldas son como una gran raya marina naranja–. Tío, ¿sabes lo que vamos a hacer contigo? Vamos a cortarte las pelotas. Vamos a sacarte a la orilla y vamos a cantar contigo...

–Je, jeeeeeee...! –empiezan los demás en una especie de risa gemebunda. Esto, quién sabe por qué, hace sonreír al Colgado. Siente cómo la sonrisa se le extiende por la cara como un gran gajo anaranjado de dulce de gelatina anaranjada, y se queda allí en suspenso, chapoteando en el agua y sonriendo mientras Boca Dorada sigue lanzándole reflejos y reflejos y reflejos...

Y entonces Boca Dorada dice:

–Bien, está claro que sí, que hay una especie de mierda... Y se echa a reír, sólo que ahora amistosamente, y todos ríen y el Colgado ríe y vuelve nadando a la orilla.

Para entonces se ha congregado en torno al autobús loco un gran número de negros. Por los altavoces sale una atronadora música *funky*, un disco de Jimmy Smith. El Colgado se monta en el autobús. Tiene la impresión de que alrededor del autobús hay miles de negros bailando rock and roll e insinuante *boogie*. Todo es anaranjado, y el Colgado mira a la contorsionante masa de negros que se ve a través de cada ventanilla: todo son negros que se contorsionan pegados al autobús, alrededor del autobús, y lo anaranjado se empieza a volver marrón. El Colgado empieza a sentir que está dentro de un gigantesco intestino en el que están dando comienzo las contracciones peristálticas. Siente que el viaje se le está convirtiendo en un mal viaje. Hasta Kesey, que jamás tiene miedo a nada, parece preocupado.

–Será mejor que nos larguemos de aquí –dice Kesey.

Pero ¿cómo? ¿Exprimidos y expulsados? ¿Por las contracciones peristálticas marrones del mal viaje? Por suerte para el Colgado, y quizá para todo el mundo, los policías blancos aparecen en este punto y disuelven a la multitud negra y les dicen a los chiflados blancos

que levanten el campo, que aquello es una playa «segregada», y por una vez los Bromistas no se disponen todos a una a arruinar la película de la policía. Se integran en la película de los polis y se largan a otra parte con la suya” (Wolfe, 1968: 96-99).

FRAGMENTO 5

“Hay un chico a quien llaman Pancho Almohada que es un auténtico pelmazo. Está siempre haciendo lo inimaginable para resultarte odioso, y al final ya no aguantas más y lo mandas al cuerno, y entonces él puede sentirse herido y echarte en cara... todo. Ésa es su película. Una noche Pancho está en casa y lee un libro sobre alfombras orientales, lleno de bellas láminas en color, y no hace más que «dar la vara» con lo bonitas que son las alfombras que está viendo...

–¿Te das cuenta?, estos tipos estaban ya en la onda hace diez siglos. Tenían mándalas que no habrías imaginado en toda tu vida..., ¿me oyes? Mira, tío, con esto vas a flipar, sólo una miradita... ... y te pone el libro debajo de las narices: ésta es una preciosa litografía en color de una alfombra de Isfahan, con sus brillantes rojos y naranjas y oros y vibrantes y luminosas líneas que parten del medallón del centro...

–No, gracias, Pancho. Ya he visto suficiente...

–¡Venga, hombre! Mira, ¿sabes?, tengo que compartir todo esto, tengo que hacer que lo veas, ¡no puedo disfrutar de esto yo solo! O sea, ¿sabes?, quiero compartirlo contigo, ¿lo entiendes? Mira, mira esta otra...

Y así una y otra vez, metiendo el maldito libro en las narices de todo el mundo, a la espera de que alguien le mande a tomar por el culo y él pueda ya marcharse muy digno y satisfecho...

Dad de comer a la abeja hambrienta... Pero, santo Dios, este pelmazo es «demasiado». Así que los Bromistas *aguantan*, y no esperan más que una cosa: que aparezca Kesey. Al cabo se abre la puerta y entra Kesey.

–¡Hola, tío! –dice Pancho, y va corriendo hacia él–. ¡Tienes que echar un vistazo a esto que he encontrado! ¡Quiero que no te lo pierdas! ¿Sabes?, ¡tengo que enseñártelo, porque te va a *flipar* de verdad! Y le pone el libro delante de los ojos. Kesey mira la lámina de la alfombra de Isfahan o de Shiraz o de Bakhtiari o de dondequiera que sea como si la examinara atentamente. Y al cabo dice suavemente, con su hablar cansino de Oregón:

–¿Por qué voy a meterme yo en tu mal viaje? Y lo hace sin alzar la mirada, como si lo que está diciendo tuviera algo que ver con el medallón de diamante o la orla de tortugas y palmas...

–¡Mal viaje! –grita Pancho–. ¿Qué quieres decir con «mal viaje»? Y tira el libro al suelo. Pero Kesey está ya en otra parte de la casa. Y Pancho sabe que, en realidad, no está dando a compartir la belleza de las alfombras, sino su mal viaje, y todo el mundo sabe de qué se trata, y él *sabe* que ellos lo saben, y el incidente ya ha pasado y... hasta luego, Pancho Almohada” (Wolfe, 1968: 169-170).

FRAGMENTO 6

“Esos sucios chalados... Al anochecer los polis se alineaban en la autopista, coche tras coche, al otro lado del arroyo, a cierta distancia de la verja, preguntándose qué diablos... La escena adquiriría tintes cada vez más extraños. Los Bromistas tenían todo su arsenal electrónico encendido: el rock and roll atronaba entre las copas de los árboles, los focos bañaban la barranca, la emisora KLSD aullaba a todo volumen sobre la cabeza de los policías, la gente, con su parafernalia fluorescente, se movía dando tumbos en la penumbra, los Ángeles reían «jua, jua, jua», Cassady, despojado de la ropa, con su enorme anatomía desnuda, agitaba los brazos y daba vueltas como una rueda dentada bajo un foco del porche de la casa de troncos, blandiendo una botella de cerveza con una mano y agitando la otra en dirección a la policía:

–¡Eh, vosotros, jodidos bastardos! ¿Qué cojones os pasa? Venid a ver lo que os espera... ¡Maldita sea vuestra alma llena de mierda! –Reía y se agitaba y giraba sobre sí mismo–. Venid, venid... Os vais a llevar vuestro jodido merecido.

El colmo, muchachos..., ahí tenemos un inmenso y obscuro cuadro de degradación, depravación y total desprecio mostrándose impudicamente ante nuestros propios ojos, un cuadro en el que no faltan ni los mismísimos Ángeles del Infierno, y no hay nada que podamos hacer sino impedir que se desmadren. Técnicamente, la policía podía haber irrumpido en el terreno argumentando que Cassady se estaba exhibiendo desnudo, o alguna otra acusación por el estilo, pero en realidad no se estaba transgrediendo ninguna ley concreta (salvo todas las de Dios y de los hombres), y se pensó que la mejor política era limitarse a una total contención de aquellos locos. Irrumpir en sus dominios, por mucho que se empleasen diez coches llenos de agentes armados, con la sola excusa de que se había cometido una falta de indecencia pública... El escándalo habría sido

demasiado grotesco como para aventurarse a hacerlo. Y las luces de los coches patrulla giraban y salpicaban el barranco de tierra con un efecto de roja luz estroboscópica, y las radios conectadas con la central y completamente abiertas crepitaban con sulfurosas y eléctricas (220 voltios) voces de barítono y sibilantes ruidos parásitos... *–He-e-e-e-ey mis-ter tam-bou-rine man–*, con lo que la barranca de La Honda se convirtió en un lugar absolutamente demencial...” (Wolfe, 1968: 182-183).

FRAGMENTO 7

“Una tarde Page llega como una tromba a la casa grande y dice:

–¡Eh! ¡Hay un tipo al otro lado de la carretera sacándonos fotografías!

Es cierto. Hay un tipo que mira a hurtadillas desde el borde de la ventana de una casita a medio construir –otra maravilla Cutre de bloques de ceniza– situada al otro lado de la carretera de la playa. El sol arranca destellos del objetivo de la cámara. Kesity siente la adrenalina bombeándole para la fuga, pero Page cruza corriendo la carretera en dirección a la casita como si fuera el dueño del lugar, seguido de cerca por Babbs.

En el interior de la casita encuentra a un mexicano, que viste como un hombre de negocios –traje de brillo metálico, camisa blanca y corbata– y aparenta unos treinta y tantos años.

–¿Qué diablos hace aquí? –dice Page.

–¡Hola, amigo! –dice el tipo, muy tranquilo. Habla inglés–. A lo mejor compro esta casa. ¿Qué tal la playa, le gusta?

–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien! –dice Babbs.

Babbs exhibe su sonrisa fingida con tal intensidad que el tipo parece perder el temple unos instantes, aunque lo recupera de inmediato.

–¿Sí?

–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien!

–Sí. Me alegro. Me gusta saber la opinión de otras personas en estos casos. Bien, ¡hasta la vista, amigos! Y se dirige hacia la puerta en ademán de marcharse.

–Mándenos algunas fotos si salen bien –dice Babbs.

–¿Algunas fotos?

–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien!

–¿Qué fotos?

–Las nuestras. Nos gustan las fotografías. Tenemos un álbum entero de ellas. Nos gustan mucho las que nos sacan sin que nos demos cuenta, ¿sabe? Apuesto a que nos ha sacado unas muy buenas.

–Sí. –El mexicano se queda muy pensativo–. Les diré, amigos. Quizá puedan ayudarme...

–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien!

–Pertenezco al servicio secreto de la Marina Mexicana, y a lo mejor pueden ustedes ayudarnos... Tenemos informes de que hay submarinos rusos operando en estas aguas. – ¡Sub-marinos! –dice Babbs, con asombro absolutamente fingido. Para entonces hay unos cuantos Bromistas congregados frente a la casa grande, observando cómo Babbs y Page hablan con el mexicano a la puerta de la casita Cutre.

–Sí –dice el mexicano–. Tenemos informes de que unos submarinos rusos se acercan a esta orilla por la noche. ¿Han notado ustedes alguna actividad de este tipo?

–¡No-ta-do! –dice Babbs–. Bueno, ¡ya lo creo que hemos notado algo! ¡Tiene que venir por aquí una noche de éstas! A veces hay tantos de esos aparatos que no puedes ni irte a dormir de la cantidad de señales luminosas que emiten. Se reflejan en las ventanas, parpadeando como demonios..., un código muy cerrado, sí señor. Muy difícil. Pero lo descifraremos. Tenemos a unas cuantas buenas cabezas trabajando en ello. Mire, a este mismo... –dice, señalando a Page, y sigue parlotteando sobre la descarada actividad de los submarinos rusos en aquellas aguas...

Entretanto Cassady cruza la carretera lanzando al aire el martillo..., giros sencillos, dobles, triples..., hacia lo alto, haciéndole describir rizos, cogiéndolo, al caer, de espaldas, y así sucesivamente, pero sin mirar hacia ellos ni un instante. Luego coloca un ladrillo de pie sobre una valla, a unos cinco metros del mexicano, sin decir ni media palabra ni dirigirle la vista en absoluto, y se pone a agitar brazos y piernas a un lado y a otro en su particular interpretación de Joe Cuba. Luego se da la vuelta y cruza la carretera en dirección a la casa grande.

–Sí –dice el mexicano–. Por favor, ¿puedo hacerles una pregunta? Uno de nuestros informes dice que un ruso podría haber desembarcado aquí de uno de los submarinos. Mide poco menos que un metro ochenta, es un hombre fuerte, de unos treinta años... Tiene... el pelo rubio y rizado, y bastante escaso por la parte de arriba... ¿Han visto a alguien de esas características?

–¡Un ruso! –dice Babbs–. ¿Ha estado usted en el «sitio de la comida»?

–¿El sitio de la comida?

–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien! El mercado. En el mercado no se oye hablar más que ruso. Están por todas partes. ¡Lo sabe ya todo el mundo, tío! El tipo levanta la cabeza, y se queda mirando a Babbs a través de las gafas oscuras como si así pudiera enfocar mejor a su interlocutor.

... y entonces...

UUUFIUUUFIUUUFIUUUFIUUUFIUUUFIUUUFIUUU

¡BAMMM!

... Cassady, que ya ha cruzado la carretera de la playa y está a unos siete metros de distancia, se vuelve de pronto y lanza el martillo de dos kilos como si fuera un puñal y alcanza de lleno el ladrillo colocado sobre la valla, a unos cinco metros del mexicano, y lo hace trizas.

–Sí –dice el mexicano–. Gracias, amigos. Se da media vuelta y echa a andar a buen paso por la carretera de la playa, sube a un sedán y se aleja.

Al día siguiente, sin embargo, el pequeño petimetre vuelve, y camina con energía por la carretera de la playa, y Babbs lo ve y sale a su encuentro.

–¡Amigo! –dice el mexicano–. ¿Ha visto algún ruso hoy? Y le dedica una sonrisa chispeante, como de dar a entender qué gran broma la de ayer, eh, tíos, qué bien nos lo pasamos...

En vista de lo cual Babbs se queda un instante pensativo, y al cabo dice: vámonos al Palacio Polinesio y hablamos de hombre a hombre del asunto. El mexicano dice que muy bien y ambos echan a andar hacia la ciudad, hacia el restaurante polinesio. Bien, al menos esto alejará al tipo de la casa grande. Kesey está preparado para esta contingencia, listo para salir huyendo en uno de los coches. Podría huir por la selva, pero la selva es tan desagradable... Pero la carretera tampoco era un camino de rosas. Si de veras quieren cercarlo, montar rápidamente una barrera en la carretera 15 no les costaría gran cosa. Bien, habrá que largarse de la casa grande, en cualquier caso. Así que Kesey y Stone montan en el coche de Stone y se dirigen al acantilado que mira al océano y se fuman un par de porros para evaluar la situación. Aparcan en el acantilado y contemplan la infame marea roja. La jodida y ponzoñosa marea roja. Analizan la situación desde diversos puntos de vista, y finalmente Kesey toma una decisión: de nada vale huir: ni por la selva ni por la carretera. Se trata del juego de ellos, de su juego de policías y ladrones. [...] Así que Stone y Kesey vuelven y se reúnen con Babbs y el mexicano en el bar del restaurante polinesio. El petimetre mexicano y Babbs se lo están pasando divinamente. Sobre la mesa hay seis u ocho botellas de cerveza, y el mexicano está muy animado y comunicativo.

Gesticula con ampulosidad, e insta a los recién llegados a sentarse y a unirse a ellos. Y sigue hablando. Quiere saber el nombre de Kesey, y Kesey le dice que su nombre es Sol Almande. Babbs también le ha mentado al decirle el suyo en el curso de la charla, y Stone le dice que trabaja para la revista *Esquire*. El mexicano examina un comprobante de gastos de *Esquire* que le muestra Stone como si se tratara de un documento extremadamente sospechoso. Luego saca su cartera del bolsillo interior de la chaqueta y la abre, y muestra una gran placa en la que hay grabado un número 1.

–¿Qué es eso? –dice Babbs.

–¡Eso! ¡Soy el agente número uno!

–¡El a-gen-te se-cre-to nú-me-ro uno! –dice Babbs.

–¡Sí! ¡Sí! ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¡Muy bien! –dice el Agente Número Uno, echando la cabeza hacia atrás y mirando de lado a Babbs. Es como un cruce entre el Zorro y Nerón. Y acto seguido pasa a dar cuenta de sus famosos casos.

–¿Que Elizabeth Taylor viene a Ciudad de México? Sí. Pues es cosa mía. La conozco muy bien. Sí. Me voy a su hotel, y allí está ella con toda esa gente..., ufffff... – Alza las manos y baja la barbilla hasta la clavícula, como dando a entender que duda que ellos puedan hacerse cargo de la cantidad de gente que había con la Taylor–. Todos aquellos «funcionarios» haciendo esto y lo otro, hasta en el pasillo, fuera de la habitación..., y uno de ellos, un gran maricón, me dice que no puede entrar nadie, ¡nadie!

»¿Nadie, eh?, le digo yo. Es un gran maricón. A mí no se me escapa uno. Tienen un aspecto especial, los maricones. Tienen los cojones del tamaño de habichuelas, se les ve en la cara, en la voz... Son suaves como la seda, los maricones...

»«¡MARICÓN!», le digo.

»Su voz emite un débil “oh”, ya sabéis, como un ridículo hilillo.

»«¡APÁRTATE, MARICÓN!», le digo.»

El Agente Número Uno casi salta de la silla al reconstruir la escena; los ojos se le salen casi de las gafas de sol, y está tan enardecido que parece como galvanizado por un millar de voltios. Luego vuelve a asentarse en la silla.

–Bue-e-e-e-no –dice al cabo con voz muy queda, y sonrío como alguien que se dispusiera a echar una cabezada.

Del modo en que lo ha explicado, uno puede ver al maricón desmoronándose, deshaciéndose, convirtiéndose en pequeñas pizcas de gelatina y abriendo la puerta de la *suite* de la señorita Taylor.

Ya no hay nada capaz de detener al Agente Número Uno. Le borbotea en el cerebro una hazaña tras otra. Acorralado como una rata, les planta cara a sus enemigos. A punto de ser abatido por una ráfaga de proyectiles, saca el revólver y dispara un tiro, *un tiro*, amigo, y el asunto queda zanjado. Los muy hijos de perra creen que han sido más listos que él, y están preparados para atacar, pero él ya ha movido su pieza y les está esperando en el sitio preciso, como un cubo bajo un grifo... E historias por el estilo.

Lo extraño, sin embargo, es que ninguno de estos fabulosos casos tiene que ver ya con celebridades. Son siempre casos de posesión de marihuana en los que están implicados ciudadanos norteamericanos. Sí.

Finalmente coge la cámara y saca una fotografía de cada uno de ellos.

Kesey dice:

–¿Por qué no vienes mañana por la noche a nuestra fiesta? Habrá un montón de gente.

–¿Vuestra fiesta?

–Sí. Damos una fiesta de despedida mañana por la noche.

–¿De despedida?

–Sí. Nos vamos de México. Volvemos a California y damos una fiesta de despedida.

–Bueno, amigo, gracias. Allí estaré.

Y así empezó la primera Prueba del Ácido mexicana.

El Agente Número Uno no era el poli más brillante de las Américas, pero era obvio que los Bromistas estaban ya agotando su tiempo en el viejo México. Era hora ya de hacer que la Película continuara en todos los proyectores. [...]” (Wolfe, 1968: 353-359).